Constantin Joja

SENSURI SI VALORI REGASITE

Prefaţă de PAUL PETRESCU
1981
Editura Eminescu
Bucureşti, Piaţa Scînteii 1

PREFAŢĂ

Despre arhitectura românească „civila" din mediul urban, mai ales, s-a scris foarte puţin, locul ei în monografiile sau tratatele de istoria, artei sau a arhitecturii fiind redus, atunci cînd nu lipseşte cu totuL Excepţie s-ar părea ca face arhitectura „populara", evident, preponderent rurala, cu anume ecouri în oraşele noastre, dar şi aceasta a fost tratata mai mult de pe poziţiile etnografiei sau a istoriei artei populare, foarte puţini arhitecţi aplecîndu-se asupra ei de-a lungul ultimei sute de ani. Aşa se face că s-a acreditat, încetul cu încetul, ideea ca. de fapt nu avem o arhitectură. orăşenească. Paradoxal, această situaţie trebuie pusa, în primul rînd, pe seama arhitecţilor, care nici ei nw pot fi socotiţi pe deplin răspunzători, datorită faptului că decenii în şir la şcoala de arhitectură nu s-a vorbit despre arhitectura urbana românească, atenţia şi eforturile profesorilor de istoria arhitecturii fiind total absorbite de strălucirea arhitecturii noastre medievale. Puţina atenţie acordată arhitecturii urbane a fost şi aceea îndreptată doar către-oraşele transilvănene în care profesorii şi studenţii regăseau cîte ceva din ceea ce ştiau ei despre marile stiluri ale artei şi arhitecturii occidentale aşa cum erau înfăţişate în numeroase şi vestite tratate. Despre oraşele româneşti de dincoace de Carpaţi, din Moldova, Muntenia, Dobro-gea, Oltenia, nu se afla nimic scris, cunoaşterea acestei arhitecturi* de o mare originalitate şi de o frumuseţe cu totul remarcabila, implicînd cercetări proprii, nemăsurat mai obositoare decîi lectura cărţilor gata.

făcute. Dar, firește, nu cantitatea efortului a fost determinanta în neglijarea arhitecturii urbane din Ţara Românească şi Moldova, ci, aşa cum am spus, prejudecata că despre aşa ceva nici nu se poate vorbi. Iar atunci cmd arhitecţi de mare talent şi de mare ştiinţă, numele lui Ion Mincu trebuind să fie neapărat pomenit, au purces la „crearea** unui stil „românesc*, ei s-au îndreptat, în realizarea programului lor, mai ales decorativ, tot către izvoarele arhitecturii medievale religioase, cu oarecare preferinţă pentru epoca brîncovenească, lezultatele acestei orientări prelungindu-se de-a lungul secolului al XX-lea la vilele şi edificiile publice de stil zis „neo-românesc", variantă naţională a lui „Nouveau Style" a anilor 1900.

Pregătindu-mă să scriu aceste rînduri despre felul de a înţelege arhitectura romanească al lui Constantin Joja a trebuit să mă îndrept către singurul ce scrisese, cu atîta talent şi strălucit orizont, tocmai despre impasul în care se găsea {în 1936) arta de a construi a românilor din pricina alegerii greşite a temei: „Temă,veche, veşnică poate, dar în afară de nevoile noastre prezente, arhitectura religioasă n-a dat civilizaţiei româneşti moderne teme valabile, ci ornamente uzate". Şi continua G. M. Cantacuzino, cu uimitor simţ al realităţii artistice dar şi al celei sociale: „Cred însă că cei care s-au dus să ceară forme şi modele arhitecturii bisericeşti pentru a redeştepta, pentru a reînfiinţa o arhitectură românească, n-au luat drumul cel mai sigur. Învăţătura nu e sub bolta pictată cu sfinţi şi în aurul tîmplelor bogate** (1939), şi termina pledoaria sa peste ani cu o întrebare retorică: „Trebuie oare să rămînem pentru veşnicie în cripta cu miros de tămiie a bizantinismului minor şi balcanizat ?** (1943). Alternativa este clară pentru G. M. Cantacuzino : „...tema (arhitectura) populară propune celor dornici să pri-veasca cu ochi noi o tematică ale cărei consecinţe ultime pot fi cel mai măreţ monumentalism" (1936). La aproape o jumătate de veac de la aşternerea acestor gînduri, Constantin Joja, tovarăş al aceleiaşi idei pentru o arhitectură românească cu adevărat modernă propune nu numai meditaţiei ci fi acţiunii o suită de splendide modele ce ar fi îneîntat pe contemporanul său doar cu zece ani mai vîrstnic. Combatant aproape singuratic decenii de-a rîndul, Constantin Joja este, ca şi G. M. Cantacuzino, un „practician", este un arhitect ce a construit, cunoscînd

direct virtuţile materialului ţi inţelegînd arcanele meşteşugului, ca unul ce descinde din nobila dinastie de meşteri-constructori aromâni, mulţi din neamul Joja înălţînd schele la Constantinopol şi în alte centre ale acestei părţi de Europă. Amîndoi au cunoscut şi recunoscut virtuţile extraordinare conţinute în acele neştiute şi deseori pierdute case ţărăneşti de munte, de deal, de cîmpie, de pe malul rîurilor, al lacurilor şi al Mării, făcute din pămint, din lemn, din piatră, din cărămidă, acoperite cu paie, trestie, şindrilă, cu olane, ţigla, cu tablă, cu lespezi de piatra, construite sub nivelul de călcare, la nivelul acestuia, înălţate pe partere de locuit sau pivniţi, însoţite totdeauna de prispe şi de foi-şoare, decorate măsurat cu crestături, sculpturi, traforuri şi stucaturi, case albe şi deschise, însorite şi umbrite, raţionale şi funcţionale. Amîndoi au umblat şi au căutat capodoperele geniului constructiv românesc în satele moşnenilor şi răzeşilor, în aşezările curţilor, conacelor şi culelor boiereşti, în uliţele şi pieţele oraşelor şi tîrgurilor din Ţara Românească şi din Moldova. Au explorat şi au luminat, dîndu-i sens, o imensă zestre strînsă pe pămîntul românesc de milenii, conferindu-i valenţe noi, moderne.

Textul şi ilustraţia lui Constantin Joja fac la un loc un lung şi convingător eseu, multe din frazele cărţii fiind comentarii aplicate strict la desenele realizate de-a lungul şi în urma unor ani şi ani de strădanii. Nu este un „studiu" şi nu despre definiţii şi clasificări este vorba, ci despre sentimentul spaţiului şi al decorului în arhitectura românească, aşa cum le-a simţit, intens, pasionat, Constantin Joja şi aşa cum încearcă, prin intermediul mai ales al desenului, să le prezinte altora. Un tumult de idei şi sentimente, din care răzbat, firește, unele note evident personale, care pot sau nu pot fi acceptate de lectori avizaţi, unele înfrîngînd vechi prejudecăţi, altele pornind de la prejudecăţi ce-şi au originea în felul în care autorul înţelege şi simte istoria arhitecturii româneşti în întregul ei sau în dezvoltarea unuia sau altuia din elementele ei. Am aminti aici, dintre acestea, absolutizarea geamlâcului ca element esenţial şi definitoriu al arhitecturii urbane româneşti, sau imaginea iluzorie a liniei curbate spre poale a acoperişului tradiţional românesc, aducînd cu evazarea acoperişurilor de pagode, ambele opinii ţinînd de un anume romantism in interpretarea arhitecturii româneşti.

De asemenea, se trece peste cîteva realităţi, cum ar fi aceea a apariţiei relativ tîrzii a casei înalte ţărăneşti, fenomen dealtfel comun unei vaste arii europene, după cum planul vechi, generalizat pe întreg teritoriul ţării nu este cel simetric cu sală mediană şi două încăperi, ci cel alcă-tuit doar din două încăperi, „tinda" şi „casa", element iarăşi comun întregi arhitecturi rurale vechi europene. Dar textul lui Constantin Joja, colorat de o pornire, am spune entuziastă, deseori stâpînindu-şi exaltarea, trebuie luat ca atare, în perspectiva întregii construcţii a cărţii, şi nu supus unei critici aplicate la detaliu, aşa cum s-ar proceda în cazul, de pilda, al unui tratat sau al unei monografii. Daca, in ce priveşte poziţia şi conţinutul ideatic, textul autorului s-ar apropia de cel al lui G. M. Cantacuzino, atitudinea combativă, tonul vehement, se depărtează de reveria de care sînt impregnate Izvoarele şi popasurile. Tonalitatea diferită avîndu-şi temeiul probabil în diferenţa de temperament, poate că este şi un reflex al stării „moldave" de gîndire şi acţiune a lui O. M. Cantacuzino, cu toată trăirea lui în mediul bucureştean, deosebită de evidentul „munienism", încărcat şi de amintiri sud-dunărene, al lui Constantin Joja. Nicăieri în textul acestuia nu vom găsi pasaje încărcate de lirismul izvorît din sentimentul precis al trecerii timpului ca în acea admirabilă definire a capitale}, moldoveneşti supusă „alhi-miei subtile a farmecului ieşan... compus din lumina blîndă care învăluie totul în umbre, din praful sărăciei, din jalea uitării, din ecoul amintirilor, din miresmele aduse de vînt" (1934). La Joja apărarea trecutului arhitecturii vechi, preponderent munteneşti şi olteneşti, Moldova lipsind aproape cu totul, nu se face doar în spirit evocator. Şi poate <ă nu fără dreptate, avînd în vedere ravagiile provocate de trecerea vremii, desigur, dar, şi mai trist, de către oameni, ducînd la schimbarea feţi oraşelor noastre, răpindu-le uneori personalitatea crescută de-a lungul veacurilor şi constituind, ea, argumentul continuităţii şi mărturia civilizaţiei citadine româneşti.

Prin problemele puse, vizînd aspecte importante ale devenirii nu numai arhitectonice româneşti, şi prin patosul imprimat dezbaterii cartea de faţă va ţi cu interes citită. Ea va stîrni acorduri sau dezacorduri, în orice caz nu va lăsa indiferent pe nici un cititor, mai ales pe cei făcînd parte din aceeaşi tagmă cu autorul, dar nu numai pe ei, ci şi pe cei interesaţi de modul de a simţi şi a gîndi al românilor, aşa cum

poate fi acesta sezisdt din „lectura" arhitecturii ca imagine materializată a spiritului,'unele propoziţii inter esînd, probabil, ţi pe filozofii culturii româneşti. Lectura cărţii va să fie făcută cu atenţie şi cu înţelegere faţă de pasiunea unui om care a_ practicat mai mult meşteşugul construirii decît al scrisului. De un extrem interes, teoretic şi practic, se vor dovedi desenele şi releveele de o clasică rigoare şi de o emoţionantă expresivitate, deschizînd ferestre noi spre înţelegerea şi acceptarea unei arhitecturi româneşti foarte moderne, opusa tristei şt săracei arhitecturi cîteodată practicată azi în oraşele noastre şi, din păcate, şi "în satele noastre, contrazicînd nu numai trăsăturile arhitecturii tradiţionale, ci şi regulile arhitecturii moderne în care calitatea, confortul şi funcţionalitatea sînt primordiale. Textul trebuie citit în permanentă confruntare cu desenele autorului, unealtă supremă şi argument decisiv, de îndeamnă lumină, umbră şi reflex, cum sînt acestea puse în valoare de arhitectura „tradiţională" românească, care sînt implicaţiile filozofice ale volumelor şi proporţiilor casei rurale şi urbane din România, toate acestea nu pot fi înţelese fără mijlocirea suverană a demonstraţiilor de tuş pe calc. Trecîndu-le în revistă, cititorul va avea imaginea vie a nesfîrşitei varietăţi a arhitecturii româneşti de veche tradiţie* conducînd pe nesimţite la expresia celui mai avansai modernism. Trecerea de la programul rural la cel urban se face organic, fiind o lecţie nu numai de unitate spirituală ci şi de forţă creatoare. Analizele lui Constantin Joja aplicate la faţadele româneşti se pot desfăşura la infinit, pretîndu-se la o tratare matematică prin intermediul calculatoarelor ce ar putea conduce la rezultate de cel mai mare interes în încercarea de definire a specificităţii acestei arhitecturi. Privită în contextul sud-est european, arhitectura românească a lemnului se apropie mai mult de construcţiile constantinopolitane şi levantine, prin uşurătatea aeriană a structurilor, decît de cele ale interiorului continental balcanic, marcate de o anume masivitate determinată de împrejurările istorice ale unei existenţe framîntate. Dar contactele şi relaţiile arhitecturii româneşti cu lumea balcanică sînt mult mai complexe şi mai greu de stabilit decît s-ar părea. Mai sînt necesare, firește, investigaţii suplimentare, de ordin comparatist, în această atît de complicată problematică, una din direcţiile fertile de cercetare fiind aceea propusă de Constantin Joja cu pri-

vire la dominanţa reflexului în arhitectura urbană şi a umbrei în arhitectura rurala romanească.

Constantin Joja a cercetat, a construit în spiritul concepţiei sale şi a restaurat şi reconstruit case vechi din mediul urban românesc. Viziunea sa de reprofilator al construcţiilor orăşeneşti s-a concretizat în cîteva exemple memorabile, între care Hanul lui Manuc şi Hanul cu Tei vor ramîne modele pentru arhitecţii viitorului. A proiectat şi a dus pînă la detalii imaginea vechilor Lipscani din Bucureşti, din păcate nedusă pînă la capăt de către constructori. După cum a remodelat în spiritul arhitecturii secolului al XVlll-lea vechi artere comerciale din Craiova, Piteşti, Buzău, toate, cu tristeţe o spunem, rămase în stadiu de proiect. Atenţia sa a fost atrasă îndeosebi de acele mari hanuri, expresie a unui anume mod de viaţă, ce făcea farmecul vechilor oraşe romaneşti, de la Craiova, Caracal, Rîmnicu Vîlcea, Piteşti, Cîm-. pulung'Muscel, Tîrgovişte, Ploieşti, Buzău, Focşani, Galaţi, Brăila, pînă la Bîrlad, Iaşi, Botoşani, Piatra Neamţ, Fălticeni, Suceava, spre a nu mai vorbi de tîrgurile mai mărunte dar purtînd aceeaşi pecete a unei originale sinteze între lumea apusă a unui tîrziu Bizanţ orientalizat şi cea născînda, în secolele XVIII-lea şi al XlX-lea muntenesc şi moldovenesc, a unui Occident trecut prin filtrele complexe ale Europei centrale şi răsăritene. în această plină de neprevăzut realitate arhitecturală, expresie directă a unei societăţi plina de vitalitate cum a fost şi este cea românească, situată la o răspîntie cultural-istorică, în această realitate Constantin Joja a operat secţiuni de studiu pline de ingeniozitate, spre a extrage esenţele unei arhitecturi originale, aici fiind locul să pomenim, de pildă, ideea sa simplă dar atît de eficientă pe planul demonstraţiei, de „tăiere" a acoperişului caselor vechi româneşti, spre a le pune în lumină, nuda structură de ultim şi rafinat modernism, în care funcţionalitatea nu omoară vivacitatea compoziţională.

în viitoarea istorie a arhitecturii româneşti şi a cercetării acestei arhitecturi, se conturează de pe acum o direcţie „nouă", începută cam în deceniul al patrulea, tinzînd la instaurarea unui „tradiţionalism" lucid, convertit de fapt în modernism, dar într-un modernism purtînd amprenta de neşters a spiritualităţii româneşti. în planul ideilor, a ştiinţei, a culturii, gestaţia este de lunga durată, aşa că această direcţie nouă începută prin anii 1930 de G. M. Cantacuzino, Adrian Gheorghiu,

Constantin Joja, pare ca de-abia azi începe a avea o succesiune de oarecare amploare, cel puţin în domeniul cercetării, numele unor arhitecţi ca Tudor Oteteleşanu, sau mai ţinerii Eugenia Greceanu, Mircea Possa, sau foarte tinerii cercetători Mihai Ispir, Anca Bally, alaturin-du-se în năzuinţa de a redescoperi virtuţile, pentru mulţi, surprinzător de moderne, ale unei arhitecturi crescute organic pe solul rodnic al civilizaţiei româneşti.

PAUL PETRESCU
27 iunie 1980

NOTA AUTORULUI

Cercetarea arhitecturii româneşti, dinainte de influenţa barocă şi neoclasică, prezentată în acest volum se referă numai la arhitectura civilă ţărănească şi urbană, arhitectura bisericească fiind cunoscută şi studiată în amănunţime de cei mai valoroşi cercetători români şi străini.

Lucrarea de faţă a fost elaborată în urma studierii numai a exemplarelor de arhitectură civilă care existau, în anul 1936 şi mai există încă, aşa că autorul s-a ferit pe cît posibil să facă ipoteze asupra elementelor de arhitectură şi de organizare spaţială pe care nu le-a întîlnit, asupra vechimii şi evoluţiei în timp a acestora, asupra numărului statistic al caselor cu sau fără pridvor, cu un nivel sau două, muncă ce revine arheologilor, etnografilor şi istoricilor de arhitectură. Se poate presupune că arhitectura de lemn s-a prelungit în timp repetîndu-se, dar probe materiale la noi în ţară nu există.

Nu am insistat asupra influenţelor, asupra întîietăţii foişorului, pridvorului sau balustradei în arhitectura voievodală sau ţărănească, problema fiind discutată cu argumente pro şi contra în studiile de specialitate.

Preocuparea principală a fost analiza valorilor plastice ale arhitecturii tradiţionale în starea în care o vedem astăzi, a semnificaţiei reale, a adevărului asupra potentelor ei plastice actuali-zabile într-o arhitectură modernă specific românească.

încercarea de a găsi locul arhitecturii noastre tradiţionale între valori universale necesită un studiu exhaustiv comparativ cu arhitectura ţarilor din jur, aşa încît cer sa mi se socotească expresia, cînd va fi foitîlnita, drept referire Ia valoarea certă, evidentă, valabilă de-a lungul timpurilor.

In trucît arhitectura cu un singur nivel a fost cercetată şi" publicata de specialişti eminenţi, analiza de faţă se refera numai' la arhitectura cu două nivele sau mai multe, fie rezultînd din denivelările de teren, fie concepută astfel dintru început.

Pentru exemplarele prezentate există fotografii şi relevee.

C.J.

Am încercat să înţeleg măsura în care, printre arte, arhitectura a fost creaţia cea mai puternic impregnată de un.nesfârşit lirism, acţionînd tainic asupra oamenilor, formîndu-i şi informîndu-i de felul diferit în care frumuseţea se revelează fiecărui neam în parte. Este greu de scris despre ceea ce arhitectura exprimă în mii de feluri cu otita conciziune, spiritualitatea afectiv şi raţional structurată a oricărei comunităţi, nuanţele poetice infinite pe care fiecare casă şi fiecare monument le-au încorporat şi le-au diversificat de-a lungul timpului.

întotdeauna a fost bine primită afirmaţia că numai încărcătura poetică ridică o construcţie la rangul de arhitectură şi că funcţiunea principală a acesteia este, alături de a da un habitat, una lirică. Cine nu este poet sau filozof nu poate să aibă alte răspunsuri decît cele pe care i le sugerează arhitectura însăşi. Ca arhitecţi putem şti cît de clară sau difuză este poezia arhitecturii romaneşti, ce semnificaţie oferă volumul, ritmul, valoarea umbrei şi luminii, liniatura de detaliu, de ce este apît de aeriană structura casei romaneşti; apoi ce valoare de semn contrapus naturii dă românul casei sale, cît de activă este magia cu care o încarcă şi cu cite sensuri monumentale o face să iradieze.

Ca să probezi autenticitatea şi originalitatea arhitecturii româneşti trebuie să te referi la ţările din jur, la ideea generatoare a arhitecturii balcanice, a celei nord-est slave sau austro-ungară. Sînt lumi atît de diferite, cu grade de rafinament atît de puţin comparabile, încît totul devine uşor inteligibil.

Concepţia dominantă a arhitecturii noastre ţărăneşti nu a avut nevoie de mari eforturi pentru a trece în. arhitectura urbana: o simplă extensiune în orizontal şi vertical precum şi închiderea cu geamuri a registrului de umbră al pridvorului, prezent şi la sat şi la oraş, a asigurat continuitatea stilistică.

Armoniile generatoare de poezie diferă întrucâtva de la sat la oraş, dar intensitatea expresivă nu a scăzut niciodată.

Smt ani întregi de cînd interoghez arhitectura, căutînd potentele ei expresive esenţiale, semnificaţiile ei, elementele puterii ei magice* poezia de care este impregnată în detaliu şi în ansamble, la orice dimensiune, spaţiul interior şi exterior care acţionează asupra noastră, conştient sau inconştient. Am zăbovit îndelung pînă să înţeleg semnificaţiile ei reale, privind şi reprivind, desenînd şi redesenînd case din arhitectura noastră ţărănească şi urbană, căutînd să-i surprind esenţa intima-prin mijlocul acestei proiecţii grafice cu totul obiective. Nu am putut ocoli tentaţia ele a cerceta grafic şi arhitectura ţărilor vecine ; şi astfel, oarecum dezrobit de prejudecăţi am putut ajunge la valorile p'as-tice pe care arhitectura noastră le-a încorporat. Mi-a fost aşa de greu să mă smulg seducţiei care mă cuprindea ori de cîte ori contemplam oii numai parcurgeam arhitectura, din sate şi oraşe, încît nu am ajuns-decit foarte tîrziu, prea tîrziu, să-i cuprind valorile ei absolute.

Nu scriu un testament, dar îndemn arhitecţii să nu piardă gîndi-rea, plastica tradiţională, să păstreze rădăcinile autentice, chiar sau tocmai în curentul universalist de plastică modernă. Sînt atîtea potente plastice actualizabile în tradiţia arhitecturală romanească civilă, încît orice încercări, neizbutite chiar, nu vor fi de prisos în efortul de a purta pe mai departe prestigiul civilizaţiei noastre care nu s-a născut în bordeie, într-o ţară fără oraşe, absentă la rafinamentele expresive ale arhitecturii, izgonită din marea arhitectură civilă monumentală a Europei medievale şi contemporane.

Ca şi poezia, arhitectura împrăştie o aură asupra tuturor clipelor zilei, cucerindu-ne fără voia noastră şi învăluindu-ne în armonii cu sonorităţi asemănătoare celei ale muzicii. Poţi să fii ostil, sau indiferent arhitecturii, dar nu te poţi sustrage magiei ei, subtilă ca un parfum difuz în tot spaţiul înconjurător. Intensitatea şi varietatea luminii con-

feră noi valori arhitecturii, care o face glorioasă în plină lumină solară, tristă sub ploaie, melancolică la lumina lunii, tandră sub cerul acoperit de nori. Construcţia care nu a încorporat idei, sentimente, poezie, nu poate să fie arhitectură; ea devine un mediu distrugător de speranţe, de aspiraţii către frumos, un obstacol în calea armoniilor permise oamenilor. H*^

Nu există arhitectură modestă: cînd a trecut pragul simplei funcţionalităţi practice, cînd a fost gîndită şi realizată ca spaţiu liric, arhitectura de dimensiune mică sau mare, bogată sau săracă la ultima expresie, exprimîndu-se prin detalii rafinate sau prin structura goală de orice ornament, răspindeşte prin formele ei cu aceeaşi forţă sensurile spirituale ale comunităţii.

Arhitectura poate fi expresia unei încîntări de viaţă, tot aşa cum poate fi şi a unei nes fir site plictiseli; a unei dragoste neţărmurite pentru oameni, dar şi a unei temeri permanente de ei şi de natură; poate fi expresie a bravurii, a generozităţii dar şi a avariţiei. Dar dincolo de toate acestea transpare aspiraţia creatorilor et către frumuseţea absolută, în măsura în care noi, oamenii, sîntem capabili să o cuprindem. De aici, şi paradoxul acestei arte. Ceea ce este însă extraordinar, e modul cum se nasc corespondenţele între două sau mai multe edificii completînd şi amplificînd mediul expresiv creat în jurul lor, o adevărată viaţă armonizata simfonic, în care chiar stridenţele îşi au rolul lor. Astfel, atît satul cit şi oraşul devin spaţii unitare, în care şi construcţiile reprezentînd stilistic evoluţia în timp a aceleiaşi gindiri arhitecturale se integrează în armonia generală. Oraşul şi satul rămîn organisme vii, activante, medii propice, stimulatoare creaţiei, atîta vreme cît construcţii noi ignorînd rădăcinile tradiţionale ale alfabetului expresiv şi sensurile arhitecturale ale comunităţii nu vin să sufoce, în numele unei universalităţi plastice, armoniile şi poezia pe care neamul le are in sînge şi le-a rafinat de-a lungul atîtor secole.

Nu poate fi vorba de urîţenia unei arhitecturi, aşa cum poate fi atunci cînd ne referim la o construcţie lipsită de orice intenţii plastice. Dar sînt arhitecturi în care orice principiu de unitate, dc ordine, de raţiune constructivă este încălcat, în care în acelaşi ansamblu sînt întrebuinţate multiple sisteme expresive, mai multe scrieturi decorative* efecte volumetrice stridente, excesive încărcături decorative sau sensuri plastice contradictorii. Acestea pot da efecte pitoreşti, un lirism de-

bordant, dar turbura echilibrul poetic pe care arhitectura, încorporînd spiritualitatea ce înnobilează expresia, îl imprima spaţiului interior şi exterior. La monumentalitate poate ajunge orice arhitectura care nu vizează exclusiv pitorescul, surpriza, efectele, prin culoare, prin dezordine, prin multitudinea şi variaţia elementelor constructive şi decorative, prin senzualitatea materială şi sentimentală.

Lipsită cum a fost întotdeauna de aceste tentaţii, arhitectura românească tradiţională s-a păstrat într-o monumentalitate elocventă, la orice dimensiune, în sat şi oraş. Abia contactul cu arhitectura occidentala, în secolul al XlX-lea, a putut să modifice înţelegerea clasică a tradiţiei noastre arhitecturale, începînd cu şcoala neoromânească. Aceasta s-a întimplat numai arhitecţilor, nu şi meşterilor, care au continuat să dezvolte* valorile plastice autentice, pînă la primul război mondial.

Pentru a beneficia de monumentalitate, arhitectura noastră, ţărănească şi urbana, nu a avut nevoie să fie sculpturală, toate posibilităţile ei expresive, toată bogăţia de armonii valorificîndu-se prin generoase compoziţii de registre umbrite sau luminoase.

Încărcătura ei poetică este lirică, faţă de arhitectura occidentala, predominant epică, sau cea orientală, de rafinată senzualitate. Arhitectura românească este echilibrată, fără asprimi şi noduri, fără contraste răsunătoare. Chiar opoziţia umbră-reflex-lumină este întotdeauna armonizată, incitînd la meditaţie, seninătate şi linişte, cu rafinamentul unei expresii plastice îndelung experimentate.

Căci nici o arhitectură nu e un dar instinctiv, ci o căutare asiduă de-a lungul secolelor; o şlefuire neîncetată.

Nu vreau să fiu şi nu sînt apologet lipsit de luciditate al arhitecturilor vechi civile sau bisericeşti. Insă am încercai din prima tinereţe să înţeleg care este firul conducător al semnificaţiilor încorporate în această arhitectură, ce valori plastice perene înglobează, cîte au fost epuizate şi cîte au rămas pline de viaţă şi de înţeles, gata să revină în actualitate.

Ca orice tînar absolvent în deceniul al IV-lea al secolului nostru, am iubit arhitectura modernă şi nu visam decît să-i pot descifra idealurile. Cărţile lui Wright, Corbusier, lucrările lui Mies, Gropius, Aalto, Neutra, erau singurele pe care le puteam înţelege. Dar nu ad-

miteam că arhitectura trebuie să fie internaţională, să uniformizeze geniul creator al atîtor popoare care au dat omenirii tezaure de artă. Originalitatea, specificitatea în arhitectură nu putea fi înlocuită cu un cadru stilistic imuabil, cu un singur modul valabil pentru toate expresiile prin care arhitectura era obligată să ilustreze personalitatea fiecărei comunităţi pe care o exprima.

Admiram pe atunci marii creatori ai arhitecturii moderne, care ei înşişi infirmau posibilitatea unui singur fel de a gindi această arhitectură. Tineri cum eram, nu am fi ieşit cu nimic din breviarul ei şi ceea ce lucram era pe un singur calapod. Dar astăzi, după 40 de ani de evoluţie a arhitecturii moderne, cînd s-au făcut atîtea cuceriri peste tot în lume, ne bucurăm că a fost spart cercul care anula specificul, autenticul. Un suflu nou animă în deceniul al VIH-lea arhitectura mondială şi ne apropiem de faza glorioasă a arhitecturii, în toată plenitudinea ei expresivă, creatoare de medii interioare şi exterioare exacte, pline de semnificaţii tonice prin poezia lor, adevărate medii magice capabile să libereze puterile creatoare ale omului.

Rămîn şi astăzi credincios sensurilor şi posibilităţilor de plastică perfectă a arhitecturii moderne şi cred în viitorul ei; rămîn refractar oricărui „revival". Dar caut, cum am căutat de tînăr, să aflu potentele plastice neexploatate care se găsesc în rădăcinile arhitecturii româneşti şi ale oricărei arhitecturi, acele valori care să garanteze autenticitatea şi viabilitatea realizărilor arhitecturale de azi şi de mîine.

Desenînd arhitectura tradiţională fără acoperiş, am căutat să prezint mai clar sensurile plastice care se ascundeau sub acesta, să eliberez imaginaţia creatoare de orice urmă de pitoresc pe care acoperişul ar fi putut să-l sugereze.

Se nasc astfel posibilităţi nenumărate de variaţie a proporţiilor marcate de distanţa între stîlpi, de contrastele dintre suprafeţele de lumina şi cele de umbra, de fărâmiţarea sau deplasarea plinurilor luminoase, de marcarea puternică sau estompată a scării monumentale sau discrete, toate în cea, mai curată înţelegere plastică modernă. Dezbrăcate de ornamente, arhitectura tradiţională romanească şi cea modernă se găsesc pe drumul purităţii cristaline a plasticii moderne în orice artă. Nu am izbutit în suficientă măsură sa punem în construcţii noi valorile tradiţiei româneşti, pentru că nu au putut fi încă învinse prejudecăţile.

Dacă nu ar fi decît cele de balcanism, de pitoresc, de minor. Dar sînt şi prejudecăţi moderne care împiedică apropierea de sensurile autentice şi anume necesitatea independenţei totale a fiecărei creaţii şi a fiecărui creator; ruptura totală de orice ar putea aduce aminte de alte creaţii, chiar din anul trecut. Efortul de perfecţionare al modului de a gîndi arhitectonic nu mai este nici cel al anticilor, nici al goticului, nici al barocului. Trăim sub alte viteze.

Totuşi lumină, soare, aer, verdeaţă nu sînt numai cuceriri ale arhitecturii moderne, iar planul liber se poate îmbina perfect cu expresia faţadei de umbră dominantă a arhitecturii, rezultată din actualizarea arhitecturii tradiţionale.

Nu sînt nicăieri, în nici o ţară, piedici pentru actualizarea viziunii plastice funciare a fiecărui popor, pentru că nu sînt piedici de a ne exprima în orice material, în orice fo.rme, ritmuri şi sisteme volumetrice. In arhitectură nu contează valoarea materialului în sine, ci corespondenţele, ritmurile, luminozităţile, acordurile realizate între elementele construcţiei, între plan, secţiune şi faţadă, acordul cu evoluţia celorlalte arte, acordul cu gindirea ştiinţifică şi filozofică, cu sensibilitatea omului de azi. Numărul parametrilor condiţionînd creaţia actuală se micşorează substanţial dacă vom cunoaşte potentele plastice ale tradiţiei, sistemul de gîndire al expresiei arhitecturale proprii neamului, ataşamentul tradiţional la echilibrul valorilor de umbră şi lumină, libertatea de ritm în unitatea volumetrică.

Toate acestea nu le poate descoperi decît cercetarea şi analiza personală a fiecărui arhitect care mai crede că arhitectura trebuie să rămîna o artă şi nu inginerie pură, o artă căreia trebuie să i se supună toate disciplinele care colaborează la realizarea unui edificiu, o artă care să rămînă bunul de cultură indispensabil vieţii pe pămînt.

Deşi a apărut mai tîrziu {pictura în peşteri şi ceramica şi sculptura de 40 000 ani), arhitectura a creat spaţiul interior şi exterior fără de care nici pictura, nici sculptura şi toate celelalte arte, ceramică, mobilier, vitralii, stucatura, boazeria nu ar fi putut ajunge la dezvoltarea de acum 4—SOOO de ani pînă azi. Arhitectura a creat mediul urban prielnic cugetării filozofice şi ştiinţifice şi a încorporat toată istoria şi spiritualitatea poporului, reprezentîndu-i cultura în totalitatea ei.

„ARHITECTURA E UN FAPT LIRIC"—
(Le Corbusier)

Structurînd spaţiul după legi armonice şi poetice, încorporând spiritualitatea comunităţii, nuanţată de personalitatea fiecărui meşter, arhitectura şi urbanistica creează cadrul uman în care trăim şi gîndim, participînd la gîndurile şi felul în care au trăit strămoşii noştri în* spaţiul pe care ni l-au lăsat. Citim în ea istoria poporului nostru şi ghicim viitorul lui, simţim limitele în care ne putem mişca în arta şi tehnică, în poezie şi muzică.

Regăsim în arhitectură demnitatea şi liniştea pe care filozofia o dă omului, axele gîndirii lui, răspunsuri la problemele şi rostul fiinţei noastre.

Cu ea intrăm în lumea implacabilă a numerelor fără sa fim matematicieni, în lumea clară a geometriei poetizate, fără sa fim geometri. Spaţiul impalpabil prin definiţie ne devine palpabil şi capătă forma, chiar cînd el învăluie formele ; pieţele, străzile devin forme tangibile tributare vrajei pe care fiecare lucrare de arhitectură o răspîndeşte.

Prin arhitectură putem pătrunde în firea secreta a oricărei naţiuni, îi putem desluşi structura sufleteasca şi raţională, îi putem cunoaşte istoria, literatura şi filozofia.

Prin arhitectură putem cunoaşte umanitatea în toate chipurile ei.

Fără a fi trăit la ţară între ţărani, am înţeles din arhitectura structura lor sufletească, modalităţile lor estetice, viziunea lor plastica, globală.

Din toate timpurile, arhitectura a fost afirmarea, semnul unei prezenţe omeneşti în natură, expresie a universului interior al omului, caracterizînd perfect individualitatea fiecărei comunităţi.

Funcţiunea ei principală era spirituala, în acelaşi timp adăpost pentru zei şi pentru oameni. Dar acordul oare trebuia realizat între geometria implacabilă a arhitecturii şi natura aparent nestăvilita an creşterea ei, între lumea sălbatică a vegetaţiei şi formele geologice, fermecătoare în ordonarea lor fără ordine, pitoreşti la modul suprem, nu putea sa vină decît din poetizarea structurilor raţionale în geometria lor. Valoarea plastica se capătă deci dintr-o mai mare sau mai mică putere expresivă lirică înglobată construcţiei, supusă legilor raţionale ale rezistenţei materiale.

Arhitectura modernă în lupta împotriva academismului, năzuind spre o puritate totala, a înlăturat decorul sub orice formă, ignorîrud nu o dată rolul expresiv al elementelor de liniaturi luminoase şi de umbre elocvente, ducînd adeseori la monotonie.

Uneori s-a ajuns la confuzia între opera de inginerie şi de arhitectură. Piramida, apeductele, podurile, halele industriale sînt opere de inginerie, construcţii raţionale, ingenioase, nu chiar foarte departe de orice expresie spirituală, însă arhitectură fără drepturi depline.

Fiind expresia unei spiritualităţi, fie ea simplă sau complicată, arhitectura creează un cîmp emotiv variat, concentrînd sensuri prin semnificaţiile elementelor de structură şi de decor, o adevărată scriitură de mare putere emoţională.

Din cea mai adînca antichitate omul a stăruit să adaoge naturii semnul geometric cel mai simplu şi mai fecund, axul longitudinal, viind să aducă peisajului simetria, axul creator de ordine, de raţiune, de monumentalitate, de armonie. Este în firea ţăranului român organizarea spaţiului construit pe două axe perpendiculare, ceea ce face ca foarte rar să se iveasca cazuri de asimetrie.

Aproape în toate arhitecturale ţărăneşti, ca şi la noi, nu exista o continuitate între spaţiul interior şi cel exterior, între arhitectura interioară şi cea exterioara, datorita tocmai spaţiului intermediar, pridvorul, spaţiu care dă posibilitate chiar şi unei singure camere să devină monumentală şi să înglobeze întreaga expresie poetică necesara omului. Singurul element major de arhitectură în interiorul casei ţărăneşti este vatra, deschisă sau închisa, cu cuptor sofisticat sau simplu, intimi

tatea spaţiului interior fiind realizată prin ţesături, prin înălţimea joasă a camerei şi prin tavanul cu grinzi aparente.

în spaţiul exterior însă, casa ţărănească de la noi, indiferent de dimensiune, realizează viziunea monumentală despre arhitectură a ţăranului român. Natura pare că îmbrăţişează arhitectura ţărănească, aceasta prezenţă geometrică poetizată, suflet omenesc materializat în umbră şi lumina, avînd comun cu spaţiul înconjurător doar lumina solară şi aerul care le învăluie deopotrivă.

Prin ce mijloace s-ar fi putut strecura casa ţărănească în natură decît prin planul înclinat al acoperişului ?

Suprimaţi însă acoperişul şi veţi vedea cum se detaşează arhitectura de natură, detaşare care a fost urmărita de arhitectura moderna şi nu fără raţiune : actualitatea reclamând intensificarea sensurilor majore ale unei arhitecturi care s-a lipsit de limbajul decorativ. Dar, revenind la eliminarea acoperişului vom observa că ea descătuşează expresia şi valoarea plastică a fiecăreia dintre multiplele variante ale casei româneşti, unitară atît în concepţia spaţiului interior cît şi a celui exterior, unitara stilistic pe întreg teritoriul ţării.

Casa acoperită cu şindrilă găseşte nenumărate armonii cu natura, păstrîndu-şi însă cu grijă subtilităţile plastice. Magia ei expresivă se amestecă cu magia naturii înconjurătoare şi contemplarea ei ne scufundă într-o nedefinită încîntare. Nici arhitectura nici natura nu îşi mai păstrează intacte, clare, valorile lor absolute.

Natura este vie dar amorfă şi nu poate fi structurată, decît prin intervenţia omului, cu arhitectura lui domestică sau social monumentală, inginerie şi arhitectură peisagistică.

Natura vegetală şi geologică este obiectivă şi nu poate atinge frumuseţea creaţiilor omeneşti. Frumuseţea coboară asupra ei pe drumul inimilor şi raţiunii omeneşti. Arhitectura nu se supune anotimpurilor cum se supune vegetaţia cu schimbările ei anuale, dar lumina îi dă perioade diferite de viaţă, îi adaogă noi virtuţi plastice. Marile deschideri peisagistice măresc sau micşorează potenţialul expresiv al arhitecturii de orice dimensiune, îl pot favoriza, îl pot pune în valoare.

Cînd arhitectura recurge la vegetaţie, arbori, iederă, flori, pentru a-şi îmbogăţi expresia arhitecturală, concepţia arhitecturii e deficitara. Templul grec nu avea nevoie •de nici un adaos vegetal pentru a da imaginea spiritului grecesc.

O arhitectură buna şi o urbanistică bună nu au nevoie de pomi şi flori pentru a fi frumoase, de exemplu toate oraşele evului mediu construite între ziduri, aproape fără vegetaţie.

Dacă arhitectura ţărănească românească este năpădită de vegetaţie, frumuseţea ei nu se mai relevă nici celui mai avizat cunoscător. Nu este o pledoarie pentru eliminarea vegetaţiei ci pentru echilibrarea ei în ansamblul arhitectural.

O stare de echilibru sufletesc poate fi regăsită în orice operă de arhitectură, de la realizările minore ca dimensiuni pînă la cele monumentale, de la casa ţărănească pînă la temple şi catedrale. Este menirea arhitecturii sa realizeze armonii, treceri din mediul natural în plin mediu spiritual materializat, să realizeze un echilibru sufletesc mode-lînd spaţiul interior şi exterior, aducîndu-1 în situaţia de a deveni tonifiant, declanşator al puterilor creatoare. Şi toate acestea utilizînd proporţia, grupuri de proporţii, numere, accentuînd umbre sa.i lumini, concentrind sentimente, aspiraţii.

Dar simpla construcţie raţională nu poate ajunge la arhitectură daca nu încorporează starea de poezie, fără de care rămîne un simplu adăpost, fie ea locuinţă, bloc, administraţie, palat, cazarmă sau chiar biserică.

Raţională a fost construcţia apeductului, a podului, care şi-a găsit însa şi legătura lui cu peisajul, proporţiile înscriind armonii în peisaj, deci implicînd propriu-zis arhitectură.

Construcţia blocului de beton este raţională prin scheletul ei, dar pentru a deveni arhitectură trebuie sa înglobeze elementele plastice ale proporţiilor suprafeţelor de umbră şi lumina, ale liniaturilor de umbra şi lumină, ale dublei proporţionalităţi — geometrice şi numerice.

Raţională este construcţia de lemn, de piatra, de cărămidă şi dacă actul de creaţie în spirit nu a precedat realizarea in material, construcţia rămîne adăpost lipsit de viaţă, de spiritualitate, de poezie.

Meşterii cei mai simpli, ţăranii, ştiau mai bine decît inginerii şi arhitecţii acest lucru. Dar ei au putut pierde, ca şi unii dintre arhitecţii de astăzi, sensurile construcţiei vii.

Poezia arhitecturii nu se limitează la arhitecturi singulare, luate în parte, ci cuprinde tot atît de bine ansamblurile, pieţele, oraşele. Un urbanism fără poezie pustieşte în timp sufletele oamenilor.

•

Feţele pe care ni le prezintă arhitectura sînt tot atîtea ipostaze ale sensibilităţii artistice incorporate dintru început şi care se revelează cu fiecare pas. Perspectivele nenumărate sînt tot atîtea tablouri, tot atîtea sonorităţi luminoase, tot atîtea umbre misterioase. Starea de spirit în care ne-am cufundat se amplifică pe măsură ce contemplăm faţetele construcţiei; volumul, schimbător şi el, detaliile înseşi se valorifică strălucitor sau estompat, importante sau integrate total în ansamblu, aureolate de poezia funciară sau simple elemente constructive.

•

Arhitectura îţi permite să pătrunzi în intimitatea celui ce a construit clădirea, o intimitate consimţită de acesta pentru ca s-a exprimat pe sine cu toată libertatea. Dar omul a construit pentru ca exteriorizîndu-se să găsească în construcţie puterea de a-şi încerca forţele spirituale. în măsura însă în care se caută înfrumuseţări exagerate dincolo de tradiţie, se apasă nişte puncte sensibile ale plasticii arhitecturale care pot duce la experienţe hibride.

•

Arhitectura ţărănească românească este departe de tot ce poate fi numit arhitectură rustică în accepţia curentă a cuvântului: aspru, grosolan ; gîndită şi regîndita timp de milenii în aceeaşi concepţie stilistică, rafinată şi perfecţionată în toate proporţiile ei, globale şi de ■detaliu, exprimînd în totalitate expresiile plastice posibile, arhitectura ţărănească este una „majoră", care poate aduce arhitecturii moderne un spor incalculabil de valori plastice şi viaţa care îi lipseşte. Acesta e darul arhitecturii trace,.

Arhitectura tracă, aşezata la pămînt cu prispe înconjurătoare, a •dat tot ce putea să dea în arhitectura majora, în sucl-estul european,

templul grec. Arhitectura noastră ţărănească, ridicată de la pămînt pe un parter de piatră, va da arhitecturii moderne româneşti sensuri majore pe care aceasta le caută în aspiraţia ei către o expresie atotcuprinzătoare. Omul cîmpiei a dat culturii greceşti imaginea absolutului în templul grec transpus din templul de lemn. Este constatarea unanim acceptată şi înscrisă în toate dicţionarele şi enciclopediile de arhitectură ; dealtfel oricine poate constata ca întregul antablament al templului grec reprezintă fidel construcţia tavanului casei ţărăneşti : arhitrava — grinda legînd stîlpii — triglifele — capetele grinzilor tavanului — cornişa, grinda de legătură a acestor grinzi pe care se reazemă căpriorii. Omul dealurilor şi munţilor carpatici poate da o altă imagine a frumosului: arhitectura valorificată prin umbră, un alt spaţiu, spaţiu] intermediar, sensibil şi expresiv, acţionînd mai puternic decît orice suită de goluri şi plinuri, pe oricîte nivele ar fi ea. Poetică este orice arhitectură, dar sufJul liric al întregii comunităţi a fost rareori atît de plenar exprimat ca în această arhitectură de dublă suprapunere de registre de umbră şi registre luminoase. Cadenţele poeziei populare sînt cadenţele ei.

•

în natură florile, frunzele, animalele, peştii, păsările sînt cu adevărat capodopere de construcţie organică şi artistică, structură geometrică, arhitectură. Un buchet de flori dă o variaţie cromatică plăcută, care poate deveni artistică privită de ochiul unui pictor. Dar pădurea nu are arhitectură, nu este operă de arta.

Floarea, frunzele, scheletul animalelor sînt axe construite după o geometrie implacabilă, într-o fantezie şi perfecţiune dincolo de limitele posibilului. Dar arborele nu mai lasă să se vadă această construcţie minunată şi nici pădurea.

Natura trădează o măreţie amorfă, însă dacă e lucrată, ordonată ca în grădinile secolului al XVlI-lea francez, ea devine arhitectura, devine opera omului, este expresia structurii noastre spirituale, dîndu-ne siguranţa şi cheia problemelor existenţiale, e poezia care dă muzicalitate jocului magnific al umbrelor şi luminilor pe volum, pe detaliile lui, pe planurile lui înclinate sau perpendiculare, pe materialul din care s-a construit.

Se poate şti de ce o arhitectură avînd şi o funcţie practică răspândeşte atîta lirism înăuntrul şi în afara ei ?

Arhitecţii, ca si poeţii, pictorii, sculptorii, muzicienii, trebuie să ştie ca să poată lucra; dar şi ţăranul ştie aceste lucruri sau ie-a ştiut. Ei trebuie să ştie deoarece, înainte de a începe creaţia, şi arhitectul şi orice artist îşi creează mediul magic al ieşirii din cotidian. Trebuie să ştie, deoarece omul este născut cu puterea de a modela, pe sine şi lucrurile, natura şi animalele, metalele şi vibraţiile sonore, culorile, de a modela mintea şi sufletul.

Fără raţiune critică, însă, nimic nu se poate ordona, stridenţele nu pot fi excluse, nu pot fi înlăturate vălurile succesive care ascund claritatea operei.

Vom încerca să pătrundem aceste mecanisme ale creaţiei arhitecturale civile româneşti ţărăneşti şi urbane.

O fiinţă subţire şi înaltă ca o trestie suscită gînduri poetice dintre «cele mai variate. Făptura subţire pînă la limita armoniei ne evocă metafora însăşi a fiinţei omeneşti. O coloană, un stîlp scurt şi gros orioît de modelate ar fi nu sînt decît o imagine a teluricului, a stîn-găciei, a durităţii.

A trebuit să treacă o mie de ani pînă ce coloana dorică să devină expresivă, acceptabilă plastic, cu deplină frumuseţe în Parthenon şi ancă ffnultă vreme pînă ce coloana ionică şi corintică să ajungă la eleganţa lor ultimă.

Stâlpul casei noastre ţărăneşti este replica în lemn a colonetei gotice ; •o formă zveltă şi elegantă, fasonată timp de milenii : cu galb sau fără, cu caneluri miniaturale sau fără, cu capitel pronunţat sau aproape vizibil, stîlpul casei noastre determină întreaga expresie poetică a pridvorului, întreaga plastică a compoziţiei arhitecturale, îi împrumută •eleganţa şi rafinamentul care îi da atîta autenticitate şi originalitate, între toate realizările arhitecturale ale faţadelor cu galerie deschisa sau închisă.

Tendinţa către marcarea orizontalităţii prin registrul superior de umbră totală, pe întreaga faţadă, împrumută compoziţiei seninătate, linişte, siguranţă, ponderea statică a oricărui clasicism. JLipsa de agitaţie, liniştea, repaosul absolut îşi au corespondenţa clară în orizontalitatea necontrazisa a casei româneşti. Cînd apar tendinţe dinamice în volumetria casei — foişorul — acesta urmăreşte întotdeauna linia neîntreruptă orizontală a streaşinei, fără sa distrugă unitatea volumului.

Astfel invitaţia la contemplaţie a compoziţiei preponderent orizontală, axa unică in plan şi faţadă, uşurează şi prepară atmosfera creată de penumbra pridvorului cu structura data de stâlpii înşişi, de spaţiile dreptunghiulare determinate de stîlpi şi cu interacţiunea proporţiilor dintre intercolonamentele parterului şi etajului.

Ca materiale, lemnul şi piatra îşi au corespondenţa imediată în natura înconjurătoare, iar casa construită cu lemn sau piatră se integrează uşor în natură, cu toată opoziţia compoziţiei structurate raţional. Albul varului precizează şi mai mult această prezenţă a gîndirii umane, dar aşezat fiind pe suprafeţe cu contururi puţin tăioase, deseori umbrit de pridvor, încorporează atîta lumină în casă cîtă este necesară pentru a echilibra legătura materialului de construcţie, lemnul şi piatra, cu arborii şi verdeaţa, cu stîncile din planurile apropiate sau depărtate.

ARHITECTURA CIVILĂ, ARHITECTURA BISERICEASCĂ, ARHITECTURA LEMNULUI

Structuri diferite, spaţii diferite, destinaţii diferite, efecte diferite, separă arhitectura bisericească de arhitectura civilă. Locuinţa divinităţii era închinată aspiraţiei către transcendent şi depăşea orice alta clădire a oraşului în frumuseţe şi grandoare. Tot ce putea fi operă de artă se concentra în spaţiul ei interior şi modela structura însăşi în exterior pentru a-i imprima aceeaşi stare propice rugăciunii. Era prezenţa arhitecturală cea mai activă dar şi cea mai reprezentativă pentru comunitate, încorporînd întreaga ei spiritualitate, evoluând odată cu evoluţia ei.

Efortul plastic al omului s-a îndreptat întîi spre arhitectura templului. Pictura, sculptura, sensul pictural şi sculptural au fost încorporate dintru început templului şi catedralei. Armonii perfecte, proporţii perfecte, o poezie epică învăluiau această arhitectură cu o aură mistică. Demnitatea umană trebuia să-şi găsească aici expresia cea mai clară. Elementele esenţiale ale clădirii, coloana şi grinda, trebuiau sa-şi găsească aici perfecţiunea. Semnificaţiile esenţiale ale vieţii, relaţiile om-natură, om-cosmos aci trebuiau să fie concretizate, în această arhitectură — poartă şi scară către transcendent.

Arhitectura civilă, urmărind cu totul alte scopuri, trebuie să fie total diferită şi ca structură spaţială şi ca structură constructivă; este expresie a spaţiului intim impregnat de căldura vieţii, de luminozitatea gradata care să ne odihnească şi sa ne separe de natură, îngăduin-du-ne să ne regăsim, să ne cercetăm, să ne cufundăm în gîndurile noas

irc. Dacă arhitectura bisericeasca era un imn închinat divinităţii, arhitectura locuinţei a fost întotdeauna un imn închinat omului. Aici se despart şi semnificaţiile existenţiale, şi sensurile frumuseţii. După ce a părăsit în preistorie construcţia-adapost simplă, fără pretenţia de a incorpora idei şi sentimente, omul a început să-şi gîndească locuinţa arhitectural: trebuia să se exprime în spaţiul exterior cu toată demnitatea şi frumuseţea fiinţei; în spaţiul interior — cu toată aspiraţia lui spre un mediu estetic.

Eforturile majore ale omenirii au fost multă vreme îndreptate spre creaţia arhitecturii religioase: ei i s-au închinat fonduri imense, toate mijloacele tehnice cunoscute, artiştii cei mai înzestraţi, astfel că adesea templele, catedralele, bisericile, moscheiele sînt veritabile opere de artă.

Dar cîtă sensibilitate a fost încorporată în arhitectura civilă, oît rafinament s-a desfăşurat, ce fantezie şi libertate de creaţie au fost investite în miliardele de locuinţe ale ţăranilor şi orăşenilor de atîtea mii de ani, n-o ştim bine de obicei. Cu materialul cel mai la îndemînă, dar şi cel mai ales, mai maleabil şi oarecum viu, lemnul, s-au realizat nenumărate exemplare de opere de arhitectură desăvîrşită, pretutindeni pe pămînt şi în toate timpurile dar sortite pieirii, asemeni lemnului pieritor, şi neştiute, cum mai sînt încă şi astăzi.

Dacă au încorporat spiritualitatea comunităţii, dacă au exprimat cu. mai multă putere. însă în simplitate şi modestie, structura sufletească şi intelectuală a neamului, aceste construcţii ţărăneşti şi urbane au putut deschide drumurile spre frumuseţe în aceeaşi măsură ca şi marile construcţii religioase, fiind opere de artă majoră în aceeaşi măsura şi poate mai departe duse, cu toată lipsa fiorului transcendent.

Dar despre frumuseţea arhitecturii ţărăneşti, ca artă „monumentală", la noi s-a vorbit prea puţin.

Prestigiul de care se bucură construcţia de piatră astăzi nu a fost acelaşi în toate timpurile, piatra fiind acceptată doar ca element ce garanta durata. Conştienţi de superioritatea plastică a lemnului, de căldura acestui material, care dădea viaţa construcţiilor, oamenii l-au întrebuinţat cu precădere, din antichitate pînă în Renaştere, în roman, romanic şi gotic, în toate oraşele lumii, iar în satele şi oraşele noastre pînă la începutul secolului al XX-lea.

în lemn s-au realizat toate modenaturile, profîlaturile şi decorul care au alcătuit alfabetele atît de diferite, în care s-au înscris arhitecturi şi stiluri diferite în lemn s-au putut realiza spaţiile celei mai cuprinzătoare intimităţi. în lemn s-a putut crea această arhitectură aeriană românească, în care gravitaţia este veşnic învinsă, cu spaţiul intermediar misterios, viu şi schimbător la fiecare ceas şi în care proporţiile nu sînt supuse decît legii sentimentelor pe care le exprimă. Lemnul îmbătrînea sau ardea, dar satele şi oraşele renăşteau din cenuşa lor întotdeauna mai frumoase urbanistic şi arhitectural, lemnul vechi din interior dînd întotdeauna satisfacţia frumuseţii lui coloristice.

Orice arhitectură de piatră sau de cărămidă este greoaie, legată de pămînt, supusă, fără nici o posibilitate de scăpare legii gravitaţiei : o singură dată, în arhitectura gotică, materia a fost înfrîntă şi spaţiul interior s-a arătat în toată evidenţa lui, ritmul în toată consistenţa lui, lumina an toată materialitatea ei., Chiar arcul şi arcada ajunse deseori la deschideri generoase poartă în ele ceva din telurícul materialului, din robusteţea şi greutatea lui. Arhitectura de piatră, făcută pentru a închide definitiv spaţii interioare, pretinde să fie însăşi definitivă, lasă ruine frumoase chiar dacă nu a fost frumoasă.

în spaţiul exterior arhitectura de piatră instalează răceală, demnitatea omului puternic şi avut, aproape o aroganţă, eleganţă ostentativă, păstrînd într-un fel estompată toată vraja pe care o prinde şi o emană continuu arhitectura de lemn, cu o putere căreia nu i te poţi sustrage, faţă de care nu poţi trece indiferent, aşa cum se întîmplă de atîtea ori în faţa arhitecturii de piatră, la care vibrezi numai cînd ai dispoziţia interioară pregătită să intre în consonanţă.

Arhitectura nu avea nevoie nici de arbori nici de flori ca sa încarce spaţiul oraşului cu armonii, să-i dea nuanţele care să îl facă viu, tonifiant, creator, imagine activă a spiritualităţii comunităţii.

De mii de ani omenirea se străduieşte sa cucerească pas cu pas frumuseţea prin arhitectură şi reia mereu neobosită eforturile, cînd constată că nu a ajuns decît la o frumuseţe relativă. Daca nu credem că arhitectura este şi un fapt liric, nu numai unul funcţional, daca nu vom stărui să căutăm în ea expresia sufletului nostru şi al cadrului vieţii noastre într-un mediu de poezie şi calm, nu vom ajunge decît la cenuşiul invadator al construcţiilor cu funcţiuni exclusiv habitatorii.

Niciodată pentru om şi nicăieri pe pământ arhitectura nu a avut numai funcţia prozaică habitatorie, adăpost pentru zi, pentru noapte, pentru ploaie, pentru frig, ci a fost expresie a aspiraţiilor noastre cele mai profunde, ca şi a istoriei comunităţii.

Manualele şi studiile clasice de istoria arhitecturii cînd expun arhitectura civilă se referă în special la arhitectura palatelor sau a castelelor, ignorând marea majoritate a construcţiilor civile, de la casele ţărăneşti pîna la locuinţele, hanurile şi hotelurile din oraşe. Varietatea şi fantezia acestora sînt infinit mai mari decît ale palatelor, puterea lor de expresie e dusă la limitele extreme; valenţele arhitecturii adevărate aici sînt de căutat.

Nimic din arhitectura religioasă nu a influenţat arhitectura civilă a satelor şi oraşelor, nimic din oboseala repetării elementelor plastice religioase nu apare în această arhitectură de mai mici dimensiuni. Evident, nici aspiraţii către ordinea supremă sau chiar ordinea statală nu sînt de găsit aici. Ordinea supremă este una, ca şi ordinea statală, dar personalităţile umane sînt infinite, de aceea şi arhitectura civilă arc rezolvări infinite, chiar cînd rămîne în acelaşi duh stilistic. O altă poezie decît cea a catedralelor şi decît cea a palatelor învăluie aceste case, iar oraşul rezulta din fuziunea acestor două moduri de a privi arhitectura: armoniile urbane se obţin cîtă vreme ele păstrează scara tradiţională umană. Studiul oricărei arte nu se poate lipsi de studiul arhitecturii civile, care a inclus şi va include statornic toate artele, toată spiritualitatea, toate armoniile şi poezia plasticei.

•

Arhitectura de lemn, printr-o inexplicabilă neînţelegere, a fost considerată întotdeauna ca mai puţin capabila de monumentalitate, de expresie, de suport al mesajului naţional, de perfecţiune plastică maximă şi de precizie stilistică decît arhitectura de piatra şi cărămidă. Prin plasticitatea materialului, printr-o mai îndelungată rafinare stilistica, printr-o incomparabila „întindere" a clădirilor în toate timpurile şi în toate climatele, arhitectura de lemn a căpătat în realitate

într-un anumit fel, o supremaţie plastică asupra arhitecturii de piatra sau cărămidă.

O educaţie estetică unilaterală, iniţiată de Renaşterea italiană şi. continuată pînă astăzi, face ca să nu mai fie vizibilă multitudinea mijloacelor plastice ale arhitecturii de lemn, posibilităţile sale nelimitate de expresie, căldura acestui material viu, discursul său clar, niciodată, grandilocvent.

Prejudecata aceasta avea să frîneze creaţia arhitecturală timp decîteva secole. Superioritatea arhitecturii de piatră asupra arhitecturii, de lemn poate privi materialul, dar nu plastica ansamblului, soliditatea şi durata clădirii, dar nu frumuseţea proporţiilor şi armoniilor ci. Nu judecam o sculptură numai după materialul în care e realizată, o pictură numai după tehnica şi culoarea întrebuinţată ; totuşi arhitectura • s-a judecat după valoarea materialului. începînd cu Renaşterea italiană, care influenţează întreaga Europă, arhitectura de piatră înlătura frumuseţea şi strălucirea arhitecturii de lemn, care îşi opreşte, în Nord,, evoluţia Ia perioada gotică, urmînd să trăiască doar sub forma arhitecturii romantice a castelelor din Germania şi Elveţia, şi mai ales în arhitectura ţărănească.

Aprecierea şi dragostea pe care bizantinii au dat-o arhitecturit de cărămidă şi de piatră n-a eclipsat niciodată înţelegerea arhitecturii de lemn. Revenirea la idealul grecesc al monumentalului realizat la scara, umană, după ultima clădire uriaşă, Sfînta Sofia, a menţinut în arhitectura bizantină şi postbizantină echilibrul exact în judecata plastică. Arhitectura modernă a întârziat cu cel puţin un secol, din cauză că. arhitectura de lemn ieşise din atenţia arhitecţilor şi a întregii societăţi ; arhitectura oraşelor a luat alta înfăţişare, ajungîrrd la adevărate deserturi de piatră, deoarece arhitectura de lemn a fost expulzata. Reluarea arhitecturii antice în Renaştere, cu prelungirile ei în baroc şî neoclasic, constituind de fapt o oprire a evoluţiei naturale a goticului, căruia trebuia să-i urmeze altceva decît un rev'voal, a avut consecinţe incalculabile pentru arhitectură.

La dizgraţia arhitecturii de lemn a contribuit evident şi faptul ca lemnul fiind un material uşor inflamabil se puteau pierde valori imense şi puteau să ardă oraşe întregit Acesta nu era însă un criteriu de judecata plastică.

îndrăznind să punem alături şi să comparam opere de arhitectură în lemn cu cele de arhitectură în piatră, avem conştiinţa că restituim atenţiei omului de azi valori pe care estetica timpurilor moderne Ie-a înlăturat, valori pe care istoria artelor le-a neglijat, subtilităţi şi rafinamente arhitecturale pe care deseori arhitectura în piatră nu putea să le realizeze.

Arhitectura în lemn a dat valori urbanistice cu mult superioare celei în cărămidă şi piatră, pentru că a fost mult mai uşor să se realizeze armonii stradale, raporturi armonice de la construcţie la construcţie, rapdrturi coloristiqe superioare celor de tencuială, o ţinută artistica mai fermă decît cea a arhitecturii de zid.

Faptul că astăzi s-a părăsit tehnica şi plastica arhitecturii de piatră, concepţia spaţială şi atracţia spre calităţile gravitaţionale ale acesteia, arată un paralelism între rafinamentul arhitecturii de lemn şi cel al arhitecturii moderne.

Viziuni plastice diferite, datorate tendinţei spre etern generată de o anumită filozofie, sau preferinţei pentru materialul viu cu viaţă limitată cum e lemnul, au dus în mod inevitabil la expresii arhitecturale diferite, chiar cînd aceleaşi elemente de decoraţie erau utilizate şi într-o arhitectură şi în alta. Astfel, ancadramentele ferestrelor, frontoa-nele mici triunghiulara sau pe arc ac cerc ale barocului roman, pilaştrii canelaţi, au fost cu siguranţă întrebuinţaţi concomitent în arhitectura de lemn şi cea de piatră, fără să se poată afirma cu precizie însă în care au fost prima oară utilizaţi.

Ce semnificaţie poate să aibă faptul că nici un tratat de specialitate nu pomeneşte despre arhitectura de lemn ? Vitruvius, Alberti, Pal-ladio, Serlio nu sînt preocupaţi decît de arhitectura de piatră şi cărămidă. S-ar zice că arhitectura de lemn nu era construită de artişti, nu era considerată artă, s-ar putea crede că în afară de temple şi palate, circuri şi bazilici, teatre şi terme, lumea trăia în barăci şi bordeie. Dar ştim că la Roma erau case de lemn cu şase etaje, că oraşele ardeau uşor, că templul lui Solomon avea coloane din lemn de cedru, că în Constan-tinopol majoritatea caselor erau de lemn, cu cîte 3 şi 4 etaje. Şi nimefli nu poate nega că Ur, Babilon, Ninive, Teba, Atena şi toate oraşele romane şi greceşti nu erau construite în majoritate din lemn, peste parterul de cărămida. Dacă etajele ar fi fost construite în totalitate

din piatră şi cărămidă, ruinele lor s-ar fi păstrat cel puţin aşa cum s-au păstrat cele din Herculanum sau Pompei.

Pentru că se construia mai uşor şi mai repede în lemn, mai ieftin şi mai înalt, arhitectura în acest material trebuie să fi fost mai dezvoltată în antichitate şi evul mediu decît credem.

Pe arii întregi de pe continent s-a construit de milenii mai mult in lemn, pînă ,în secolul al XlX-lea, această arhitectură putînd sa ajungă astfel la subtilităţi plastice.

Pînă în secolele XI—XII construcţiile în lemn dominau chiar şi •la edificiile religioase. Arhitectura civilă nu putea să rămînă inactivă nici chiar în secolele revărsării barbarilor asupra Occidentului sau Orientului. Circumstanţele nu puteau fi mai favorabile arhitecturii religioase decît celei civile.

Repetarea în arhitectura civilă nu e anchilozare, ci, dimpotrivă, condiţie a rafinării; ea suplineşte exaltarea şi fantezia considerate indispensabile artiştilor.

Nu trebuie să considerăm construcţiile mai simple, mai sărace ca fiind cele mai vechi. Programul arhitecturii civile pleacă de la un minimum habitabil la locuinţa dezvoltată pînă la palat, dar marea majoritate o formează apartamentul cu 2 şi 3 camere, în antichitate ca şi acum.

Secole de-a rîndul monumentele de piatră ale antichităţii au constituit modele pentru arhitectura civilă şi religioasă. Construcţiile de lemn ale antichităţii rămîneau şi ele în memoria colectivităţii, pentru că se refăceau' periodic după aceleaşi modele, cu aceeaşi structură, cu aceeaşi modenatură, cu aceeaşi înţelegere spaţială şi volumetrică. Arhitectura de lemn de azi nu a inovat faţă de cea veche, diferenţele de tratare sînt infime şi putem spune că astfel cunoaştem arhitectura oraşelor vechi mai bine decît dacă le-am fi avut fotografiate şi relevate de arhitecţi.

în evul mediu, meşterul dulgher era tot atît de important ca cel pietrar, dacă nu mai 'mult. Şabloanele, bolţile, şarpantele, plafoanele lucrate sînt tot atîtea opere de artă ca şi zidăria de piatră. Pînă la sfîrşitul Renaşterii, încă din antichitatea asiro-babiloniana, podoaba în lemn a construcţiei, fie că era la plafon, la pereţi sau pardoseli, a cunoscut toată strălucirea plastică posibilă. Nu există element de decoraţie în piatră care să nu fi fost făcut mai întîi în lemn, statuie care

sa nu fi fost făcuta in lemn cel puţin la fel de expresivă ca cea de piatră.

De obicei nu se judeca cu obiectivitate realizările arhitecturii de lemn faţă de ce!e de piatră, densitatea materialului, duritatea lui fiind factorul care împiedica judecata lucidă. Dacă n-ar fi decît să amintim greutatea cu care arhitectura modernă, arhitectura aeriană de reflex, detaşată de sol,, fără să recurgă la prestigiul pietrei, a putut să-şi capete drept de cetate, ne dăm seama cît este de greu sa revenim asupra calificării piatră-lemn. Astăzi criteriile de valorizare ale arhitecturii sînt schimbate : frumosul întruchipat în arhitectura de piatră ca rezultantă a forţei gravitaţionale mai fusese o dată pulverizat în arhitectura gotică.

După ce ai contemplat arhitectura de lemn din ţaiă începi să priveşti arhitectura de piatră cu alţi ochi; siguranţă, dar şi răceală, opacitate, masivitate, sentiment al duratei, sînt atributele casei de zid şi de piatra.

Faţă de arhitectura de lemn a ţărilor nordice, arhitectura de lemn din Istanbul, acoperind structura de rezistenţă cu scînduri capătă o supleţe în expresie pe care arhitectura nordică, cu scheletul aparent şi ■umplutura de zidărie tencuită, nu o poate avea.

Casele nordice cu pignon (Gibelhăuser) sînt construite cu faţade în reţea rigidă şi continuă, orizontalele balustradelor sînt marcate, dar golul domină. Mulţimea montanţilor organizează faţada în vertical. Decorul baroc îmbracă montanţii şi pignonul, reflexul domină faţada, care este de fapt un pan de verre.

Liniatura verticală şi orizontală e mai puternic marcată în nord, mai vizibilă decît în orice alta arhitectură ; ea face limbajul simplu dar expresiv, monoton dar puternic. Raporturile între plin şi gol nu se mai citesc decît în registrele orizontale, golul fiind dominant.

Vibraţia uşoară a montanţilor decoraţi cu cariatide subţiri accentuează liniatura verticală. Balustradele reduse la limita, nedecorate, fac o umplutură de scînduri.

Asistăm deci, în Nord, la perfectarea în secolul al XVI-lea a adevăratei arhitecturi în pan de verre, care va deveni în secolul al XX-lea expresie universală arhitecturală, aproape singura expresie posibilă azi, cu tot organicismul în continuă ascensiune.

în arhitectura nordica, reţelele armonice sînt simple, raporturile numerice stabile, limitate la una-două valori. Ca nici o altă arhitectură, arhitectura de lemn nordică suportă fără nici o inflexiune limbajul Renaşterii, al barocului şi neoclasicului, rămînînd aceeaşi sub toate înfloriturile stilistice, fiind mai mult decît un stil, construcţia însăşi, construcţie care-şi creează propriul ei limbaj plastic, atingînd simplitatea perfecţiei.

Arhitectura de lemn nordică îşi arată structura în toate articulaţiile care constituie, de fapt, limbajul plastic. Arhitectura de lemn din Istan-bul îşi acoperă structura, limbajul ei plastic fiind jocul de volume şi liniaturi ale îmbrăcămintei. Fără să sufere de rigiditatea arhitecturii de lemn nordică, arhitectura postbizantină depăşeşte geometrismul atot-stăpînitor al arhitecturii amintite şi intră în domeniul arhitecturii care se realizează în plină abstracţie, dincolo de material şi structură, în care poezia geometrică împlinită de poetica sentimentului devine subtilă, capătă graţie şi sens chiar fără ajutorul decoraţiei structurale sau desenate.

în Balcani, ca şi în Istanbul, barocul intervine în arhitectura civilă modifieînd înţelegerea volumetrică şi decoraţia într-o măsură incomparabil mai mică decît în celelalte ţări europene. Nu se poate spune că barocul e unanim acceptat, că în secolele XVIII şi XIX toate casele se construiesc în stil baroc. Dimpotrivă, tradiţia e încă puternică iar majoritatea construcţiilor civile continuă să fie în spiritul ei.

în arhitectura de lemn din Istanbul barocul nu se vădeşte printr-o-frămîntare a volumului mai accentuată decît cea tradiţională.

în ţările româneşti arhitectura civilă a fost o arhitectură a lemnului dintotdeauna : chiar cînd structura de lemn a fost tencuită, faţada principală, pridvorul, deschis sau închis, nu şi-a schimbat caracterul ei opus arhitecturii de piatră sau de zidărie.

LUMINA ROMÂNIEI

Lumina, care este viaţa însăşi, principiul activ al oricăror plante, animale şi forme, nu e aceeaşi în orice ţară, în orice colţ de ţară, la munte, la mare, în oîmpie.

Ea însăşi nu este niciodată aceeaşi în orice ora, roşiatică.la răsărit, din noapte spre zi, ia amiaza alb-răsunătoare, din mijlocul cerului spre pământ, seara în amurg făcînd loc uşor unui întuneric, intermezzo luminos, roş-galben, apoi cenuşiu pînă la argintiul luminii de lună.

Nici un peisaj, nici o arhitectură, nici un om nu rămîn în afara acestui dans al coloraturii luminoase, schimbătoare în fiecare zi, în fiecare anotimp, în fiecare clipă.

Nuanţele luminii sînt infinite şi infinite sînt nuanţele peisajului, ale arhitecturii, picturii şi sculpturii. Aşa se face că orice arhitectură, glorioasă, modesta, suculentă sau descărnată nu încetează să ne împărtăşească bogăţiile sufleteşti şi spirituale acumulate.

In timpul cît te roteşti în jurul unui monument, unei case ţărăneşti, lumina s-a şi schimbat; pînă ce ai înconjurat-o, alte adîncimi, alte umbre, alte contracţiuni proporţionale desfăşoară alte perspective asupra preaplinului de viaţă, a structurii afective şi voliţionale încorporată dintru început construcţiei.

Sub lumina stridenta a amiezii, monumentul, casa, îşi amplifica uneori expresia monumentală sau duritătile, detaliile devin tăioase şi par să pretindă la independenţă plastică, detaşîndu-se de ansamblul din care lumina de răsărit şi de amurg le izgoneşte.

învăluind arhitectura în cursul rotaţiei soarelui de la răsărit la apus, lumina evidenţiază detaliile rînd pe rînd pentru ca apoi să le atenueze în aceeaşi ordine, orchestrează toate expresiile, toată multiplicitatea sensurilor încorporate. Rînd pe rînd, fiecare element, fiecare decor este chemat să-şi joace rolul, să-şi cînte melodia. Arhitectura trăieşte, ca şi noi. Lumina de* cer înnorat, vara, de ploaie, toamna, de cer plumburiu, iarna, de cer senin, primăvara, estompează sau accentuează arhitectura, o pune în surdină sau îi dă amplitudine şi claritate.

Sidefie, vaporoasă, umedă, brumoasă în nord, lumina a dat arhitecturii acestor locuri patina şi setea de culoare pe care i-o cunoaştem, volumetria jucată şi puternic ornamentată, formele gotice atît de subtile. Puternică, aproape agresivă în Mediterană, a silit arhitectura de aici la simplităţi clarificatoare, la sonorităţi, obligînd liniatura luminoasă la contraste subtile de umbră a căror reprezentare supremă rămîne Partenonul. Pe continent, lumina se temperează şi arhitectura rămîne între limitele din nord şi sud.

La noi însă, în jurul arcului carpatic, lumina se materializează făcînd necesare contrastele puternice inegale însă deasupra şi în josul Carpaţilor. Urmărind arhitectura Olteniei, impregnată de o semeţie care nu va fi atinsa în Moldova, sub lumina ei blinda, în Transilvania cu lumina şi cerul lui tăios şi nici în Muntenia cu lumina ei sofisticată şi plurivalentă, ne dăm seama cum zecimi de latitudine şi longitudine pot da alte valori arhitecturii şi sigur peisajului. Evident, omul a creat arhitectura după chipul şi asemănarea lui, aşa cum s-a voit exprimat, dar şi omul este modelat, influenţat de lumina în care trăieşte, parti-cipînd la viaţa pe care aceasta i-o dă arhitecturii clipă de clipă. Raza de soare transformînd fiecare obiect, fiecare element arhitectural în material preţios, ne face să ne simţim, într-o casă, într-un mediu bogat şi preţios, ne satisface setea de posesiune a valorilor înnăscută în noi.

Lumina Olteniei impune arhitecturii ei ornamentaţia milimetrică şi încă numai pe stâlpi şi grinzi.

Nu vom găsi aici nici stucaturi pe faţade, nici traforari în cornişe sau balustrade şi nici căpiţele din scinduri traforate, arhitectura valorificîndu-se prin contraste de umbră şi lumină, fără artificii de decor. Argeşul fiind tot un ţinut apropiat al Oltului a urmat această semeţie, această sobrietate.

VALOAREA UMBREI ÎN ARHITECTURA CIVILĂ ROMÂNEASCĂ

In istoria arhitecturii universale se disting cu claritate, în afară de orice consideraţie stilistică, două concepţii arhitectonice, oricare ar fi epoca sau stilul: a) arhitectura cu faţadele închise, în care plinul domină, deci lumina modelează, pune în valoare materialul oricare ar fi el, colorat sau nu, preţios sau vulgar ; liniaturile modenaturii, modenatura însăşi fiind alfabetul în care se scriu semnificaţiile operei şi b) arhitectura cu structura aparentă pe stîlpi şi grinzi cu faţadele deschise în care golul, umbra, sînt elementele principale. Prima este în genere, concepţia fundamentală a arhitecturii europene nordice, dar şi arhitecturii arabe ca exterior, arhitecturii babiloniene, arhitecturii egiptene şi celei mexicane. In arhitectura templelor greceşti însă, în arhitectura romană, chineză, japoneză, în arhitectura populară de pe litoralul Mării Negre, *n India, în Siria, se realizează dominarea umbrei asupra părţilor de construcţie luminate. »

Raportul dintre umbră şi lumină pe faţade va determina caracterele arhitecturii, sensurile pe care le capătă expresia plastică, întreg limbajul arhitectural.

Deci în afară de valoarea practică a porticelor, pridvoarelor, care fac posibilă utilizarea unui spaţiu exterior adăpostit aproape tot timpul anului, trebuie să admitem o înţelegere particulară a comuniunii omului cu natura şi a expresiei plastice prin umbra dominantă asupra luminii, restrînsă la coloane, antablament şi balustrade. în arhitecturile istorice coloanele au o robusteţe suficienta pentru a realiza aproape un echili

bru înire lumina şi umbra, dar în arhitectura populară echilibrul e complet rupt şi umbra domină total părţile luminoase ale structurii.

Ceea ce diferenţiază arhitectura civilă românească de arhitectura iţărilor balcanice este tocmai această ruptură totală a echilibrului lu-•mină-umbră. Arhitectura românească nu e numai volum şi spaţiu, ci •expresie necondiţionată de material, în principal luptă între lumină şi umbră. Fără să fie o viziune picturală a spaţiului, e un joc al structurii în umbră, în loc să fie al luminii pe material şi structură, ca în arhi-tecturile istorice. Arhitectura românească nu e joc compoziţional de elemente arhitectonice sub himină, ci suflul unei unităţi expresive integral puse sub -semnul umbrei.

Vorbind despre o arhitectură, trebuie să ne referim la exemplarele «ci semnificative, numai la cele care depăşesc stadiul de simpla construc-ţie utilitară, la exemplarele înscrise în unitatea stilistică recunoscută poporului de-a lungul veacurilor.

Compoziţia arhitecturii ţărăneşti nu e o sumă de acorduri de umbre separate, ci o suprafaţă unitară, un registru unitar, un spaţiu umbrit unitar, sfîşiat ritmic de linia tur a de lumină ce cade pe stâlpi. Umbra nu mai e golul dintre elementele de arhitectură, ci arhitectura însăşi. Umbra nu mai e absenţa de lumina, ci un element nou, spaţiu în penumbră, spaţiu umbrit cu consistenţa lui deosebită de consistenţa materialului, imaterialul făcut vizibil, aproape palpabil.

în afară de orice mecanicism, fără o valoare de accent, figură geo-metrică unică, unificînd toată construcţia, dantelată doar pe balustradă, umbra în arhitectura românească devine raţiunea de a fi a modului de expresie arhitecturală. în ea ritmurile îşi pierd din intensitatea şi muzi-calitatea obişnuită în alte arhitecturi.

Valorile arhitecturale se găsesc astfel inversate, întreg limbajul ar-hitectural e schimbat, ca şi semnele alfabetice. Din această cauză e greu de înţeles mesajul ei pentru cei cu educaţie estetică constituită în afara înţelegerii tradiţionale a artei româneşti.

Dar apropierea de artele cu specificitate absolută, deşi a fost grea pentru europeni, n-a constituit o barieră pentru recunoaşterea valorii lor universale.

Acordul secret între umbră şi proporţie nu se pierde în umbră ; registrul total, departe * de a şterge proporţii, se ritmează şi vibrează

prin stîlpii subţiri ca nişte coarde care fac să sune umbra, reflexul, împrumutând arhitecturii româneşti sonorităţi surde, în contrast cu sono-• ritatea luminoasă a arhitecturilor istorice.

Predilecţia pentru o surdina a efectelor (o întîlnim şi în arhitectura modernă), face ca arhitectura românească sa se lipsească de decoraţie sau sa o mărunţească la stîlpi şi balustradă în aşa fel, încît'să i se simtă numai vibraţia, dar nu să se vadă. Proporţiile între goluri şi plinuri, atît de importante în arhitectura clasică, se reduc în arhitectura românească la proporţia între un singur gol şi un singur plin ; uneori disparînd plinul cînd umbra stăpâneşte integral compoziţia arhitecturala, proporţia se aplică asupra unei liniaturi fine, asupra a două registre de umbră despărţite de o balustradă şi ea de culoarea umbrei, lemnul fiind singurul material care are culoarea umbrei.

Nu e o enormitate să se vorbească despre culoarea umbrei, umbra casei româneşti neînsemnînd o lipsă integrală de lumină, ci o penumbra a cărei intensitate şi culoare variază în cursul orelor, de la puternică în cursul zilei, estompată dimineaţa şi seara.

în reflexul pridvoarelor caselor din oraş, fundalul nu se mai vede, pe cînd la casele ţărăneşti fundalul pridvorului devine vizibil la anumite ore. în arhitectura ţărănească românească fundalul pridvorului e numai un suport,.nu un fapt revelator artistic, de aceea e neglijat. Revelator e acordul între umbră şi liniatura stîlpilor şi a balustradei, între culoarea împrumutată materialului şi umbră, între lemnul patinat gri şi albul spoielii de var. ;<...*'-.

în orice stil arhitectonic trăieşte, pulsează viaţa în variaţia ceas de ceas, minut de minut a luminii. în arhitectura românească fenomenul se petrece în negativ, conturînd puteri tainice, pulsaţii ritmice cu alte intensităţi decît cele luminoase; nii mai e un spectacol total vizual, abstract, ci unul abstras din lumea reală, spre a se proiecta cu toată plenitudinea într-una estetică.

Arhitectura urbană românească e un flux continuu de reflex. Arhitectura ţărănească românească e un reflex continuu de umbră, un efect vizual poetic într-o lume dotata cu o nouă dimensiune, a imponderabilului. Limbajului normal al arhitecturii i se opune unul mai puţin sonor şi colorat, dar mai încărcat de semnificaţii şi poezie.

Arhiitecturile istorice sînt sensibile, arhitectura românească este, ca şi cea modernă, o arhitectură cerebrală, dar care n-a renunţat la poezie, o arhitectură apreciind raporturi matematice dar sensibilizînd mate-îmatica.

Arhitecturile istorice sînt volume a căror materialitate evidenta ■domină toată expresia arhitecturală, volume care creează şi delimitează spaţii interioare şi exterioare în mod definitiv.

în spaţiul exterior lumina e biruitoare şi el se întinde în jur, for-•mulat de dinamica spaţială a arhitecturii. în spaţiul interior al arhitecturilor istorice lumina modelează forme, accentuează culori şi, vibrînd pe aceleaşi elemente constructive pe care le-am întîlnit în exterior, formulează spaţiul interior limitat. Aci la interior umbra este valorată la maximum şi lumina filtrată e pusă în slujba ei.

în arhitectura tradiţională civilă românească umbra este în exterior, devine suport al dramei arhitecturale şi element principal de expresie, iar la oraş locul umbrei îl ia reflexul pridvorului închis cu geamuri. Reflexul constituind intermediul dintre lumină şi umbră inaugurează o nouă modalitate estetică care va fi valorizată din plin abia la sfîrşitul secolului al XlX-lea.

Fără să fie lumină sau umbră integrală, deci fără să se înscrie în elementele expresive ale arhitecturilor istorice, reflexul a dominat arhitectura urbană românească în secolul al XlX-lea, cum astăzi domină arhitectura modernă.

Umbra a fost valorificată în moduri variate în epoci stilistice diferite, în -spaţiul interior a avut ponderea maximă în toată antichitatea pînă în bizantin şi gotic. Dar în spaţiul exterior este limitată de lumină de la egipteni pînă la neoclasici. în orice arhitectură istorică lumina pune în valoare cu violenţă elementele constructive prin ajutorul -degradeurilor sau prin opoziţia directă cu umbra. Lumina delimitează -cu precizie matematică orice volum în spaţiu, îl dimensionează, îi dă valori monumentale sau îl minimalizează. Umbra estompează elementele constructive şi şterge astfel noţiunea de dimensiune, făcînd dintr-o •construcţie, de foarte mici dimensiuni o arhitectură monumentală.

E ceea ce au înţeles ţăranii români, pătrunşi de poezie şi monumentalitate, în comuniune constantă cu natura. Această comuniune a fost realizată prin spaţiul intermediar între interior şi exterior, pridvorul total, element dominam :de umbră, care a împrumutat arhitecturii ţară

neşti româneşti incertitudinea dimensională, deci aptitudinea spre monumentalitate ca spaţiu extensibil mental. Intermediu între material şi imaterial, între materialitatea şi imaterialitatea arhitecturii, umbra pridvorului românesc domina şi determină întreaga compoziţie arhitecturală în casa ţărănească, împrumutîndu-i o originalitate absolută în istoria arhitecturii.

Pentru a exprima inefabilul poeziei populare româneşti nici un alt mijloc n-ar fi fost mai bun decît umbra. O puternică poezie impregnează arhitectura gotică tocmai prin insistenţa puternică a umbrei pe faţade şi în interior. Poezia e prezentă şi în arhitectura romanică, o poezie naivă a unei culturi care se naşte, dar e absentă în arhitectura Renaşterii, care înlocuieşte poezia cu grandilocvenţă, umilitatea prin mîndrie, vibraţia lucrului viu prin preciziunea mecanica a lucrului perfect contrapus imperfecţiunilor naturale.

S-ar părea că, înlocuind umbra cu reflexul în arhitectura veche urbană românească, poezia pierde terenul pe care îl stăpînea în arhitectura ţărănească. Evident, o poezie citadina înlocuieşte, în reflexul arhitecturii urbane, poezia populara dacă au acelaşi izvor de inspiraţie, acelaşi ritm, aceleaşi metafore pentru vivificarea faţadelor şi comuniunea cu natura. Această metamorfoză a poeziei din arhitectura ţărănească în poetica rece, oarecum distantă, a arhitecturii urbane, fără ba dea mutaţii stilistice, a adus în arhitectura românească, cu un secol înainte, modalităţile de valorificare a reflexului, care face astăzi esenţa arhitecturii moderne.

Ferestre continue longitudinale sînt obişnuite încă din secolul al XVI-lea, în ţările riverane mării Nordului; puternicul aer gotic însă ie-a făcut să treacă neobservate, deşi sînt nemărturisitul izvor al arhitecturii moderne ; rolul puternic pe care decoraţia o juca în această arhitectură urbană gotică nu răspundea nevoii de puritate a arhitecturii moderne. Nuditatea arhitecturală caracterizează arhitectura urbana românească ca şi pe cea ţărănească, indiciu al unei îndelungi rafinări plastice a arhitecturii româneşti, moştenitoare şi continuatoare a arhitecturii trace.

Orice arhitectură structurală utilizează umbra pentru a face structura suport al expresiei ,* orice arhitectură masivă liniază cu ajutorul modenaturii şi decoraţiei faţa luminată spre a face posibil mesajul arhi

lectural. Dar arhitectura populară românească, reducînd structura la simple vectoare ale forţelor mecanice şi modenatura la simple orizontale, face din umbră materialul expresiv cel mai sugestiv, cel mai permeabil gîndirii arhitecturale.

Dacă decoraţia nu este atît de discretă încît să devină o simplă vibraţie luminoasă, să se confunde cu vibraţia luminoasă a materialului, ea începe să acopere arhitectura cu văluri care fac greoaie perceperea mesajului, întunecă structura psihică a comunităţii care a dat naştere arhitecturii.

Intensitatea diferită a umbrei, în cursul orelor zilei, face din fiecare casă ţărănească un spectacol arhitectural neîntrerupt ; aspectele nebănuite pe care le capătă aceeaşi casă în cursul zilei nu se pot împlini în arhitectura generată de lumină, unde numai culoarea dimineţii şi a înserării aduce variaţii în peisajul urban.

Incidenţa luminii asupra planului vertical al arhitecturii joacă un rol minim în arhitecturile istorice, pe cînd în arhitectura populară românească are un rol covîrşitor. Planul din fund al pridvorului este vizibil, sau dispare, după cum soarele se înalţă sau apune. Intensitatea expresiei e maximă cînd intensitatea umbrei e maximă şi anume la amiază, cînd soarele cade vertical. Atunci, stîlpii de lemn, ferestrele şi uşile se topesc într-un fundal neutru, volumul se conturează perfect şi opoziţia registru de umbră-registru de lumină îşi capătă valorile maxime. Uneori, ca în regiunea Muscel, registrul continuu de umbră e aşezat pe un registru continuu de lumină, deseori egal ca valoare cu registrul de umbră. Definitorie pentru arhitectura românească este dominaţia absolută a umbrei, de la casa parter şi casa ţărănească cu doua nivele pînă la casa urbană cu patru nivele, aceasta din urmă cu echivalentul ei, reflexul.

Valoarea ritmului în această masa de umbră sau reflex scade sensibil, pentru ca stîlpii subţiri, neverosimili de subţiri, se topesc în unitatea absolută instaurată de umbră. Unificatoare, creatoare a unui volum impalpabil, umbra, specifică arhitecturii româneşti, îi dă acesteia un caracter cu totul neobişnuit.

Lupta între lumină şi umbră, între masiv şi imponderabil, s-a dat în arhitectura românească între arhitectura civilă şi arhitectura bisericească, între arhitectura ţărănească şi arhitectura boierească, între arhi

tectura urbana si arhitectura boierească, la fel cum se dă astăzi în- arhitectura moderna, zbuciumată de toate căutările ei plastice.

Arhitectura antichităţii clasice şi goticul reprezintă echilibrul stabili între umbră şi lumină, arhitectura neoclasică, barocul şi Renaşterea, victoria luminii asupra umbrei. Arhitectura moderna, statornicind triumful reflexului asupra luminii, scoate arhitectura din făgaşul stilurilor istorice şi o angrenează într-o lume plastică în care densitatea materialului şi gravitatea sînt învinse cu alte mijloace decît cele gotice. Goticul pulveriza masele de piatră dirijîndu-le spre înălţimi neverosimile ; ascunzînd structura sub o suprafaţă totală de reflex, arhitectura modernă ignorează materia, o desfiinţează ca senzaţie.

Presentimentul acestui nou univers plastic arhitectura românească. 1-a avut de mult. El nu s-a realizat decît în arhitectura ţărănească şi. urbană, arhitectura bisericească reflectîndu-se ca un revers luminos al. tradiţiei arhitecturale.

De ce umbra şi nu lumina a fost aleasa ca mijloc principal de expresie poate fi explicat doar prin înţelegerea ca un tot indestructibil al binomului viaţă-natură.

De ce n-a fost cunoscută şi recunoscută la valoarea ei pînă acum arhitectura românească autentică este un fapt cu totul natural. Arhitectura tradiţională contrasta cu tot ce era cunoscut ca stil istoric în. omenire în secolul al XlX-lea iar românii crescuţi la şcolile Occidentului nu mai aveau posibilitatea să înţeleagă nici sensurile plastice, nici mesajul arhitecturii româneşti.

Arhitectura ţărănească, cu vectoarele ei discret ritmate, se liniaza vertical şi orizontal în geamlîcurile arhitecturii urbane, introducînd o notă de intimitate acolo unde arhitectura ţărănească excela prin monumentalitatea creată de unitatea, neturburată de nimic, a pridvorului deschis. Ascunsa în curţi pe măsură ce oraşul s-a occidentalizat, arhitectura oraşului românesc, atît de departe" de oraşul occidental ca şi de cel oriental, rămîne invizibilă vizitatorilor obişnuiţi cu aceste două arhitecturi. Pentru a fi cunoscută, vor fi necesare încă eforturi îndelungate de cercetare, de restaurare şi de explicare a sensurilor ei plastice.

Lumina transfigurează, metamorfozează fiecare particulă de material şi arhitectura generată de lumină exprimă cu atît mai tare sufletul poporului care a creat-o, cu cit faţadele sînt mai liniate, mai contrastate cu umbra.

Umbra care generează arhitectura românească, estompînd materialul, pune o surdină puternică dar încarcă arhitectura cu o putere emoţională deosebită şi, independent de material, realizează abstracţia absolută a arhitecturii. Lumina divizează, subliniază, pune în relief fiecare element, dă culoare ansamblului şi un tonus ridicat arhitecturii. Prin contrast, arhitectura generata de umbră e lenifiantă şi invită la poezie.

E o deosebire totală între umbra aruncată pe un zid şi umbra golului pridvorului : prima e mai mult o pată uniformă; umbra golului pridvorului are nenumărate nuanţe, subtilităţi de penumbră şi tonuri de gri nenumărate.

Arcada întrerupe continuitatea registrului de umbră, nu poate exista comparaţie între unitatea registrului de umbră construit pe grinzi şi stîlpi şi orice suită de arcade. Pe cînd arcada singularizează orice gol, orice umbră ca formă geometrică, grinda orizontală unifică întreaga structură, constituind c umbră unitară.

Opţiunea pentru arc sau grindă e determinată de structuri psihice fundamental opuse, astfel : grecii şi bizantinii. Polivenţi sînt doar romanii şi urmaşii lor italienii. Romanicul impune tuturor arcul, goticul îl frînge, Renaşterea reia polivalenţa romană, barocul revine la lintou iar neoclasicul rămîne în ambiguitate.

Marile curente stilistice influenţează doar arhitectura cultă, în timp ■ce arhitectura populară rezistă ; cele dedicate lintoului sfîrşesc cu lintou, cele dedicate arcului cu arc.

Trecerea de la lintou Ia arc se face uneori prin muierea' lintoului, îndulcirea lui de capete, apoi trecerea în arcuri polilobate şi trilobate, fenomen care* s-a întîmplat şi la noi în secolul al XlX-lea. Dar înlocuirea lintoului cu arc înseamnă pierderea specificităţii unei arhitecturi cînd •Schimbarea se face în masă. Opţiunea pentru arc a arhitecturii boiereşti româneşti, datorită materialului şi dorinţei de soliditate, o face greoaie.

Umbra în natură nu are nici o formă geometrica. Geometrizarea umbrei se face doar în arhitectură, arhitectura însăşi generînd umbra, fie ca e proiectată pe pămînt, fie că liniază, sfîşie, punctează sau învăluie întreaga faţada. Vibrînd, Iiniînd, punctînd sau acoperind întreaga faţadă, umbra creează modalităţi diferite ale expresiei, arhitecturi care nu sînt vîrste diferite ale arhitecturii, ci expresii ale diferitelor structuri sufleteşti.

Umbra e rafinamentul arhitecturii; cu cît ajunge mai puternica, cu atît vdarik Petice se definesc mai clar, acuzmd forme geometrice., fortul în« formă Şi umbră nu e acela, dintre forma st umina ; lumina pune în valoare formele, umbra pune in valoare vohimele. Cînd se aplică asupra unui singur volum, resursele umbrei sint infinite iar coloratură, tonalităţi, accente, disocieri şi unificări posibile diferenţiază. ,'ntr-atît arhitecturile, încît se poate vorbi de universuri plastice diferite. w . .

în arhitectura românească umbra şi reflexul realizează simplificarea şi unificarea maximă posibilă într-o arhitectură evoluată, cîştigînd prin aceasta o monumentalitate greu realizabilă în arhitecturile care variază mijloacele de expresie, elementele arhitecturale, materialele-E o realizare dincolo de clasicism, deşi cu mijloacele clasicismului, dincolo de arhitectura majoră, deşi realizînd valori majore, dincolo de dimensiuni, reahVînd monumentalul în ciuda dimensiunilor mici.

VALOAREA REFLEXULUI

De şase decenii trăim sub semnul reflexului în arhitectura modernă. De şaisprezece decenii românii trăiesc sub semnul reflexului în arhitectura tradiţională urbană. Umbrei totale a pridvorului superior din arhitectura mai veche, în oraş i se substituie reflexul total al planurilor superioare. Un dublu imperativ, estetic şi practic, a dat naştere acestui registru total de reflexe, ca şi nevoia de o luminozitate maximă în interiorul locuinţei. Acestei nevoi, resimţite de unele popoare mai devreme, de altele mai tîrziu, era.firesc să i se caute posibilităţi de expresie plastică care să facă din luciul uniform al registrului de reflexe un element capabil să înglobeze semnificaţii şi sensuri poetice, să dea unei funcţiuni lirismul necesar, să facă din construcţie arhitectură. Pentru a poetiza reflexul, arhitectura românească a liniat registrul de ferestre cu multiple şi complicate forme geometrice. O reţea în care reflexul norilor, al vegetaţiei, al caselor înconjurătoare se supune unui control numeric capabil să singularizeze şi să fărîrniţeze imaginile venite din exterior. Arhitectura modernă de reflex, pentru a prinde în întregime natura exterioară în reflexul ei, caută să uniformizeze şi să unifice într-atît structura peretelui de sticlă, încît întregul peisaj natural sau arhitectural să fie reflectat în el ca în feţele netede ale unui cristal.

Pînă în 1856 arhitectura mondială era pusă în valoare de jocul luminii pe volumele mate şi rugoase de piatră. Scriitura decorativă însăşi nu era decît liniatura variată a umbrei pe suprafeţe luminate. Cu apariţia Cristal Palasului se realizează în omenire visul castelului

de Jumină, al volumelor luminoase, mitul castelului din basme, castelul misterios translucid, de culoarea cerului, radiind lumină, mirifică întrupare a puterii, a gingăşiei, a fanteziei, a purităţii. Un secol au durat apropierile şi depărtările succesive de arhitectura cristalina si cristalizata; întîi reminiscenţele academismului, apoi Art nouveau, Sec-eesion, cubismul, constructivismul, organicismul, structuri toare pline de corespondenţe în celelalte arte, au fost rînd pe rînd obstacole. Cinci decenii palatul de cleştar dispare din cursul istoriei arhitecturii, .ca să apară sporadic în America către sfîrşitul veacului al XlX-lea în arhitectura de fontă şi în ferestrele ei longitudinale; în 1912 reapare timid, în Germania, moştenitoare a arhitecturii oraşelor hanseatice, reţea armonioasă de fier şi sticlă. Sfîşiată de structura de beton, de fîşiile ritmice ale parapetelor, de balcoanele jucate în toate sensurile, de stîlpii groşi verticali, arhitectura modernă nu a ajuns la noi la cetatea cristalelor singulare, opuse unele altora într-un joc dezordonat de volume şi mărimi, ca peste ocean. f***»

Arhitectura urbană tradiţională românească are de cele mai multe ori un registru de reflex la etaj, suprapus pe registrul de umbră al parterului, deşi sînt frecvente şi două sau trei etaje peste parterul deschis. Raportul între registrul de reflexe şi umbra totală sau parţiala a parterului mijloceşte amestecul ideal de vis şi realitate, substanţa însăşi a poeziei pusă la îndemîna constructorului pentru a exprima cadenţe sufleteşti şi armonii între poezie şi raţiune, adăpost împotriva naturii dar şi a comuniunii cu ea, fragmente din frumuseţea gindirii şi simţirii româneşti.

Se nasc pe acelaşi volum nuanţe luminoase, nuanţe de umbră, de reflex, la limita culorilor, variate într-o armonie pe care geometria ornamentaţiei iilor şi ţesăturilor o cunoştea din străbuni. Sticla primeşte culorile cerului, estompate ca şi culoarea lemnului vechi sau a varului în umbră, Cînd fragmente de zidărie la parter sau stîlpii tencuiţi primesc lumina răsunătoare pe albul de var, pare că şi umbra şi reflexul se animă de o viaţa debordantă, afirmîndu-şi atît nobleţea concepţiei arhitecturale cît şi subtilităţile decorative. Este plusul dc nobleţe pe care ţăranul şi oraşanul îl etalează peste greoaia compoziţie a casei boiereşti alături şi în contrast cu solida arhitectură bisericeasca.

Ca în arhitectura greacă, intercolonamentele nu sînt întotdeauna egale, ceea ce conferă compoziţiei mişcarea care este esenţa vieţii. Cînd apar balustrade de zidărie la parter, acestea sînt accente de lumina puternică în toată compoziţia. Echilibrat şi calibrat cum este, decorul de lemn al pereţilor de sticlă şi lemn constituie noua scriere, care se suprapune zonei tăcute de mister a penumbrei parterului şi modelează expresia globală a ansamblului, ca un continuu muzical peste variaţia intensităţii luminoase pe sticla fenestraţiei totale. Se naşte astfel o orchestraţie de expresii a diferitelor sentimente şi atitudini mentale care au prezidat la conceperea acestei arhitecturi impregnate de lirismul poporului.

Ferită de uscăciunea oricărei arhitecturi clădite sub semnul veşniciei, arhitectura urbană cu faţa de lemn şi-a putut permite să fie poezie cîntată, orgă de lumini, creatoare de spaţiu cu viaţă proprie, deosebită de cea a arhitecturii de piatră sau de cărămidă aparenta, de cea tencuită şi văruită sau de cea de bîrne.

ORIGINALITATEA ARHITECTURII ROMÂNEŞTI

Afîrmînd originalitatea arhitecturii româneşti, în mijlocul celorlalte arhitecturi cu aceleaşi sisteme constructive şi expresii arhitecturale în care umbra domină părţile luminate, trebuie sa analizam valorile plastice încorporate, poezia şi mesajul prin care arhitectura românească se distanţează de celelalte arhitecturi, mai apropiate sau mai depărtate de noi.

Arhitectura ţărilor balcanice nu este lipsită de pridvoare deschise, ca şi cea a saşilor, ungurilor şi polonezilor, este lipsită însă de amploarea pridvoareior noastre şi toate lipsite de pridvoare închise cu geam, de geamlîcuri de mari proporţii.

Nicăieri ca la noi pridvorul nu este tratat ca faţada principală în exclusivitate ; în toate aceste ţări pridvorul este acceptat ca simplă funcţionalitate, acces la camerele înşirate. Peste tot în jurul nostru fa;ada la stradă este privită ca expresie principală arhitecturală şi primeşte toate eforturile de plastică. Este demonstrativ exemplul pridvoareior multora dintre casele construite în Transilvania, constituind faţadele din curtea interioară, rămase inexpresive din lipsa de interes acordată de constructor. Sînt culoare înguste de parter şi balcoane la etaj, curţi interioare fără nici o posibilitate plastică. Faţadele la strada au fost simple construcţii, înainte de a ajunge la repertoriul baroc şi neoclasic. Pentru a anima peisajul urban, aceste case au trebuit să accepte culoarea ca fals element de plastică arhitecturală, dar care a înlocuit uneori cu succes lipsa valorilor de arhitectură. în aceste

cazuri variaţia mare a înălţimilor şi prezenţa masivă a acoperişurilor şi pignoanelor au asigurat un pitoresc evident.

Pentru ţăranul român întotdeauna faţada lungă cu pridvor din curte este. faţada principală, faţada la stradă este neglijată, aproape nu are nici o intenţie de arhitectură. în alte ţinuturi din Balcani faţada la stradă primeşte toată grija constructivă, realizată uneori cu materiale scumpe, piatră, lemn, culoare în tencuială.

Nici o căutare plastică în arhitectura pridvoarelor, afară de anumite mici regiuni din ţările balcanice, poate cu etnii străvechi, în care pridvorul din curte caută să aducă sensibilitate şi intimitate arhitecturală. Astfel, satele din Peninsula Kalchidică din jurul muntelui Athos şi cîteva risipite în Bulgaria pînă la Dunăre utilizează pridvorul cu scară monumentală de tip oltenesc, rămăşiţă străveche a unui tip trac.

Pentru ţăranul român, ca şi pentru orăşean, pridvorul deschis sau închis este elementul monumental 'al arhitecturii sale, pentru balcanici pridvorul este elementul intim, pentru saşi şi maghiari — elementul funcţional; ritm, proporţie, unitate de registru, de umbră sau lumină, raporturi între registrul panerului şi etajului, sînt căutate cu o grija excesivă de ţăranul român. Fiecare pridvor românesc este încărcat cu atîta monumentalitate, cu atîta poezie şi mesaj, încît analizat şi obiectiv privit nu se poate să nu i se recunoască valori plastice universale. Apoi variaţia infinită a acestor pridvoare româneşti, căutate în decursul atîtor secole, fantezia cu care expresia este rafinată de simplitate, în ciuda prezenţei sau lipsei decorului, nenumăratele rezolvări ale scării monumentale în faţadă, participarea foişorului la expresia monumentală a faţadei, situează arhitectura românească în plină viaţa efervescentă arhitecturală.

Efecte pitoreşti în Balcani, plăcute şi numeroase, se întîlnesc la tot pasul, determinate de simţul urbanistic şi plastic deosebit al acestor popoare. Urbanistica românească diferă şi de cea a popoarelor din Balcani şi de cea a Austriei, R. P. Ungariei şi R. P. Poloniei: în general, la noi casele sînt armonii arhitecturale independente în' verdele satului, sau înşirate de-a lungul văii, în vreme ce la vecinii din Sud şi cjin Nord ele sînt grupate în jurul bisericii din piaţa mică. Satele noastre nu au noţiunea de piaţa, biserica dominînd satul din afara lui sau de pe deal.

Pentru că nu au urmărit monumentalul în arhitectura la orice dimensiune, aşa cum făceau grecii antici, ci au cultivat efecte pitoreşti — ■ de cea mai bună plastică arhitecturală, este drept — bulgarii, sîrbu, grecii, turcii, s-au oprit la valori arhitecturale îngheţate sensurilor arhitecturale moderne. Spun îngheţate pentru că trecerea specificului lor tradiţional se va .face în arhitectura modernă doar aluziv, pe cînd la noi deschis, fără reticenţe. Găsim în arhitectura noastră ţărănească toată sensibilitatea pentru simplitate şi unitate a arhitecturii moderne, acelaşi duh al monumentalului, înţeles însă în plenitudinea lui. Arhitectura noastră ţărănească a cultivat o indiferenţă faţă de material, materialul şi structura fiind supuse nevoilor expresive prin umbră şi lumina, prin ritm şi unitate; a tencuit şi spoit structura de lemn a pereţilor, lăsînd lemnul aparent doar în stîlpi şi balustrada, păstrînd cu toate acestea integrale sensurile arhitecturii de lemn.

Pe cînd în arhitectura veche românească au fost puse în valoare toate avantajele plastice ale arhitecturii de lemn, în arhitectura de zidărie şi piatra a celorlalte popoare acestea au fost estompate.

Balcanii aparţin din plin culturii lemnului, dar arhitectura lor civilă s-a dezvoltat după criteriile plastice bizantine, pe cînd cea românească a rafinat continuu ceea ce primise din arhitectura străveche a ţării lor. Arhitectura românească a păstrat libertatea creatoare pe care numai arhitectura lemnului o dă.

Purtăm pe umeri tradiţia unor milenii de rafinare a unei aceeaşi concepţii constructive şi arhitecturale, şi orice .încercare de rupere cu tradiţia ne duce într-o imposibilitate de creaţie originală.

Pentru a putea pretinde o originalitate absolută, cercetarea ar trebui împinsă pe tot pămîntul unde arhitectura a utilizat structura de lemn. Paradoxal, ţările mai îndepărtate sînt mai apropiate de intenţiile plastice ale arhitecturii noastre. Arhitectura chineza şi japoneză are aceeaşi compoziţie de registre de umbră suprapusă, urmărite însă în jurul întregii construcţii fără peretele opac de fund obişnuit al casei noastre. Balustrada şi stîlpii sînt trataţi într-o plastică cu totul diferită de a noastră. Rafinamentul lor e al altui univers plastic dus aproape la limite, ca şi al nostru. Sînt similitudini certe între rolul jucat de umbră în pridvoarele româneşti şi în cele chinezeşti şi japoneze, încărcate cu tot atîta poezie, dar altă poezie, o altă punere

în valoare a proporţiilor şi opoziţiei între umbra şi lumină. Rafinate sînt ambele arhitecturi de umbră, dar accentuînd modalităţi diferite, din care cauză nu se poate face confuzie între una şi alta. Sînt spiritualităţi-diferite, puternic conturate şi de aceea expresia lor plastică distonează ; pusă cu putere la noi, discretă, subtilă, rafinată în Orientul depărtat.

în Orient ornamentul precizează expresia casei, parcă sfidînd ansamblul structural; la noi, modest, ştergîndu-se în faţa expresiei globale, ornamentul deseori se subordonează ansamblului pînă la anihilare. Casa românească nu are rafinamentele de execuţie ale casei extrem orientale, ba chiar utilizează neregularităţi voite, rusticizează întreaga compoziţie, pentru a o vivifica. Apăsată de olanele greoaie, casa japoneză pierde aerul aerian al casei româneşti învelită cu şindrilă întinsă ca o piele . subţire ; chiar tîrziu, în secolul al XlX-lea, arhitectura noastră traforata în exces, iubind decorul, nu ajunge la valorile plastice ale decorului casei japoneze sau chineze, diferenţiindu-se tot at»ît de mult ca în epoca de puritate plastică.

. Spiritul de simplificare, de modul, de reţea armonică, e la fel de puternic şi aici şi acolo, dar filozofia care naşte acest spirit e alta, revelează altfel extazul plastic. Perfecţiunea execuţiei, a ritmurilor, dragostea pentru perfecţiunea detaliului sînt altele acolo decît la noi, unde efecte de unificare a compoziţiei sînt trase tocmai din neregularităţi de ritm, de intercolonament, de imperfecţiuni ivite în execuţie.

Magia pe care o împrăştie arhitectura lor e subtilă, parfumată, tăioasă pînă la violentare. Magia casei noastre ţărăneşti e caldă, apropiată, simplă, liniştitoare, binefăcătoare si poezia ei evidentă, sonora, clară. Este posibilă trecerea directă din oricare din ele în actualitatea plasticei moderne, cu rezultate total diferite, dar atestînd vigoarea şi bogăţia potentelor plastice şi ale uneia şi ale celeilalte. Japonezii au şi luat conducerea realizărilor de mare plastică modernă ; de cîte ori nu am fi putut fi şi noi la fel dacă ne-am fi înţeles şi preţuit arhitectura tradiţională!.

în Europa, cele care au practicat întotdeauna arhitectura de lemn sînt popoarele germanice. Toţi nordicii, foarte puţin tentaţi de valorile zonelor de umbră ale pridvoarelor au construit în structurile Fachwerk şi Blockbau, structuri care se regăsesc dealtfel si la noi şi la ruşi. Ideea de a fi total despărţiţi de natură, de a exclude spaţiul

intermediar al galeriilor, a dus la rafinarea decorativa a structurii vizibile. Ia umplutura de zidărie şi tencuială între stîlpi, grinzi şi contravînturi tratate decorativ, încît ne aflăm în faţa unei arhitecturi care preţuieşte efectele luminoase şi coloristice tot atît de mult ca şi arhitectura de piatră sau zidărie. Fantezia decorativă a lemnului în faţade şi contrastul cu zidăria de umplutură a dus Ia realizări încîn-tătoare, dar total diferite de înţelegerea arhitecturală românească. Nimic de împrumutat dintr-una în alta. Originalitate absolută, şi aici şi acolo, deşi sînt cuprinse amîndouă în sfera culturii lemnului. Arhitectura nordică, oprită în zona plasticei gotice, va ajunge poate, dar pe alte căi decît noi, la reintrarea în arhitectura moderna, cu forţa cu care antichitatea greco-romană a reintrat în Renaştere.

Mediteranienii, italieni, francezi, spanioli şi arabi, au utilizat spaţiul umbrit al galeriilor din interior sau exterior, foarte rar în lemn, în genere în piatră şi zidărie. Materialul nu schimbă cu nimic voinţa de expresie a constructorului, această voinţă era însă alta decît a noastră şi transvazări dintr-o parte în alta erau de neconceput, cum de neconceput este posibilitatea reluării plasticei mediteranee in arhitectura modernă azi, de tipul celei nordice, în care sîntem înscrişi şi noi. Dar realizări modeme de vădită specificitate în zona mediteraneană au fost realizate şi vor fi mereu prezente între valorile arhitecturale universale moderne.

Orientul Apropiat este lipsit de lemn, iar arhitectura lui cu totul specifică, diferită de cea a ţărmurilor Mării Negre, este pretutindeni o arhitectură cu pridvoare deschise, care uneori repetă casa românească cu parter şi etaj şi scara marcată în faţadă. Sînt probabil urmele vechii arhitecturi a ţărilor care stapîneau întreg conturul Mării Negre şi parte din Peninsula Balcanică. Urme îngheţate dar depărtate de extraordinara evoluţie pe care a avut-o arhitectura ţărănească în ţările româneşti, de variaţia infinită a tipurilor la noi.

Arhitectura rusească nu a arătat niciodată predilecţie pentru spaţiul intermediar al pridvorului, cu toate ca a făcut parte tot din cultura lemnului. Şi fără spaţiu intermediar nu poate fi nici o apropiere de plastica noastră arhitecturala, nici o influenţă dintr-o parte în alta, nici de compoziţie, nici de detaliu. Ne desparte şi ideea de volum, de ritm, de rol al acoperişului şi al culorii. Lumina este altfel la noi, ochiul românului a fost favorabil contrastelor puternice de

alb şi gri închis, nu a iubit decorul extravagant şi culoarea roşie, decorul colorat şi nici structurile masive greoaie. Stabilit în zona arhi-tecturii aeriene, pe care nu ştim să o fi văzut în alte părţi decît ca rămăşiţe trace, românul a beneficiat de o libertate totală în tratarea întregii compoziţii, fără să renunţe la unitatea volumetrică, ritmică şi coloristică. De aceea realizările lui nu vor fi niciodată desuete, ci izvor de inspiraţie pentru o arhitectură actuală, oricum va evolua gustul şi concepţia plastică arhitecturală în viitor, oricare ar fi atracţia pentru arhitectura de piatră, arhitectură a veşniciei.

AUTENTICITATE ŞI MONUMENTALITATE ÎN ARHITECTURA URBANĂ ROMÂNEASCĂ

Au fost şi sînt în ţara noastră valori de artă pe care toată lumea le-a cunoscut şi apreciat: costumul, dansul, cîntecul au fost consacrate ca valori universale. Dar autenticitate şi monumentalitate a avut şi arta pe care ultimul secol nu a cunoscut-o' şi nu a recunoscut-o, arhitectura urbană. Cînd Ia 1848 tinerele generaţii au avut de ales între valorile tradiţionale şi cele occidentale, ornamentul, piatra şi dimensiunile spaţiale şi-au spus cuvîntul.

Dărîmate sau ascunse în curţile laterale, casele autentice din oraşe s-au şters din imaginea străzii Sntr-atît, încît*de la 1888 arhitecţii au simţit nevoia regăsirii la oraş a unei arhitecturi inspirată din arhitectura satelor, a culelor, a bisericilor. A fost un eroism mai presus de orice laudă în lupta dusă de Mincu şi. şcoala neoromânească, cu reuşite valabile şi azi după un secol. Dar arhitectura urbană autentică tot nu a fost îndeajuns înţeleasă şi analizată. Prejudecăţi prea puternice apăsau asupra ei ca să poată fi reconsiderată: balcanism, mahalagism, ană minoră, construcţie slabă, lemn şi sticlă, acoperiş de şindrilă, geamlîc.

Pentru secolul al XlX-lea concepţia arhitecturii tradiţionale şi plastica ei era de neînţeles, iar pentru secolul al XX-lea biruitor, concepţia păstra un aer vetust. Numai cu greu se revine la sensibilitatea pentru arhitectura aeriană, din fier şi sticlă, din lemn şi sticlă.

Nu se poate spune că arhitecţii şi ceilalţi oameni de cultură români nu iubesc şi arhitectura de lemn ; dar nu o mai înţeleg decît pe

cea gotică, occidentală, a oraşelor nordice, masivă, decorată în exces, indiferent de desfăşurarea în volum unitar sau foarte fărâmiţat şi jucat.

însă culturile sud-estului european sînt cele care au realizat monumentalitatea la orice dimensiune, îndeosebi la dimensiuni care nu depăşesc scara omului, într-o simplitate decorativă şi cu adevărul constructiv al lemnului, chiar cînd construcţia a fost executată în piatra. Cultura greacă, şi paralel cu ea cultura lemnului românească, s-au menţinut timp de milenii în limitele clasicismului monumental. Lumea romană dusese în Occident coloana şi porticul grecesc, spaţiul intermediar, dar acesta dispare odată cu dominaţia romană. Concepţia helenică a arhitecturii este înlocuită cu romanicul greoi şi apoi cu goticul, biruitor pînă tîrziu în Renaştere.

Sub influenţa creştinismului, ideea de spaţiu destinat divinităţii se schimbă total faţă de templul antic. Dar arhitectura civilă bizantină de lemn rămîne în Istanbul aceeaşi din Bizanţul roman al secolului al IV-lea şi în acelaşi repertoriu clasic arhitectural. Decorul oricărei arhitecturi helenistice cunoscute s-a executat mai întîi în lemn şi apoi în piatră, şi dovada cea mai elocventa este arhitectura civilă de lemn din Istanbul, existentă încă şi azi în forma ei cea mai pură.

La noi, în trecut, s-a considerat valoare arhitecturală doar arhitectura bisericească, care avea în monumentalitatea ei un ecou, o vaga interpretare occidentalizanta a arhitecturii bizantine, mai ales în Moldova. Pentru că arhitectura noastră urbană nu era nici bizantină, nici occidentală s-a făcut abstracţie de ea şi a fost înlocuită treptat cu o arhitectură jperiferic-occidentală.

Ceea ce este însă curios este faptul că nimeni nu şi-a dat seama de caracterul autentic al arhitecturii tradiţionale urbane şi de legătura ei firească cu arhitectura ţărănească, a cărei dezvoltare logică şi estetica era.. Nu o cunoaştem bine nici azi pentru că nu a fost relevată, fotografiată sau pictată. Sensibilitatea arhitecţilor, fotografilor şi a pictorilor nu mai era disponibilă nici pentru arhitectura ţară-nească, cu atît mai puţin pentru cea urbană. Lucrul era explicabil • pentru arhitecţii formaţi aici şi în străinătate Ia şcoala esteticii apusene, totuşi inexplicabil pentru pictorii şi fotografii după anul 1S6C. Arhitectura ţărănească fusese catalogată pitorească* deci fără virtuţi

arhitecturale capabile să dea naştere unei arhitecturi urbane monumentale în actualitatea timpului.

Conştiinţa plasticii autentice a arhitecturii româneşti, ţăranii, meşterii ţărani şi orăşeni au păstrat-o pînă la începutul secolului al XX-iea şi tot ce au făcut ei pînă atunci poartă pecetea originalităţii noastre, în ciuda enormului număr de construcţii ridicate de arhitecţi români şi străini — care au dat, de fapt, caracterul oraşelor româneşti, aşa cum le-am cunoscut noi pînă în 1956, cînd asistăm Ia cea de a treia înfăţişare a oraşelor noastre în arhitectura şi urbanistica modernă a betonului armat.

Nu cunoaştem însă înfăţişarea oraşelor noastre dinainte de 1600. dar avem suficiente documente pentru secolul al XVIII-Iea. Majoritatea caselor din secolul al XVIU-lea fie au fost înregistrate în fotografiile lui Angerer din 1856, fie au rămas în picioare pînă azi şi sînt înfăţişate îfl releveele incluse în volum.

Ceea ce poate scandaliza în înfăţişarea atît de puţin familială astăzi a arhitecturii vechi poate fi faptul că am desenat, cum făceau altădată arhitecţii mediteraneeni, faţadele fără acoperiş. Dar numai aşa pot fi făcute vizibile potentele plastice ale arhitecturii româneşti autentice, nu numai'urbane dar şi ţărăneşti. Din cauza acoperişului nu s-a văzut casa, monumentalitatea expresiei arhitecturale de sub ci. Este singura metodă grafică posibilă de analiză a oricărei arhitecturi. Cercetarea acestui plan vertical dezvăluie toate rafinamentele sau lipsurile plasticii arhitecturale ale oricărei clădiri, în orice stil.

Dealtfel, la oraş avem exact această înfăţişare fără acoperiş, din cauza îngustimii străzilor; cade deci orice speculaţie ce s-ar putea face asupra acestei metode grafice. Ceea ce poate surprinde în aceste televee este dimensiunea mare a caselor orăşeneşti, 40—50 m. Contra-zicînd prejudecata înscăunată pretutindeni, arhitectura românească nu este de mici dimensiuni.

Şi mai surprinzător este apropierea clară de sensurile arhitecturii moderne. Gustul arhitecturii moderne pentru simplitate, pentru renunţare la ornamente, pentru ritmuri unitare, pentru volum unitar, este regăsit în arhitectura noastră tradiţională ca rezultat al unei rafinări îndelungate, cu mult înainte de precizarea acestor cuceriri ale plasticii moderne. Plastica arhitecturală modernă şi-a regăsit monumentalitatea pierdută în neoclasic şi neogotic, revenind la clasicismul arhitec

tural care a stăpînit lumea medlteraneeană vreme îndelungată. Prea multă frâmîntare a volumului, prea multe elemente arhitecturale disparate, prea multe ritmuri jucate răpiseră monumentalitatea arhitecturii secolului al XlX-lea, secol relevat doar de arhitectura de fier, izvor premergător al arhitecturii secolului al XX-lea.

însă arhitectura cu structură din' fier imita arhitectura din lemn cu stîlpi şi grinzi, principiu static al oricărei arhitecturi moderne.

Dacă această arhitectură cu structură vizibilă pe stîlpi şi grinzi ar fi existat în apropierea noastră înainte de 1800, am fi putut să ne îndoim de autenticitatea arhitecturii româneşti. Dar nimic asemănător planşelor expuse nu poate fi găsit undeva în Europa, afară de îndepărtata Coruna din Spania, ca rezultat al aceleiaşi nevoi, pe de o parte de protecţie împotriva climei aspre, şi pe de altă parte de comunicare cu natura prin spaţiu intermediar închis sau deschis. Funcţionalitatea a venit întotdeauna în sprijinul expresiei arhitecturale şi realizările plastice ale acestor pereţi vitraţi româneşti sînt compoziţii remarcabile ca rafinamente expresive, conferind monumentalitate prin simplitate şi unitate, autenticitate şi originalitate arhitecturii acesteia, plecată din arhitectura ţărănească, .cum dealtfel a plecat orice arhitectură urbană de oriunde şi oricînd. Actualitatea arhitecturii tradiţionale româneşti nu poate fi gîndită ca o'invitaţie la copiere a acestei arhitecturi, dar potentele plastice neexplorate încă în trecut pot aduce gîndirii actuale a arhitecturii moderne româneşti soluţii plastice încă neexprimate şi o specificitate neîndoielnică a realizărilor ce vor veni. Şi nu numai arhitecturii, ci şi picturii şi sculpturii, care au fost întotdeauna încorporate, într-un mod sau altul, arhitecturii ; chiar cînd au fost total independente au modelat spaţiul arhitectural interior şi exterior, dîndu-i rafinament şi subtilitate, amplifieîndu-i armoniile şi puterea expresivă.

•

E în firea omului să nu vadă decît ceea ce a învăţat din şcoală, să nu se poată elibera de prejudecăţile de mult înrădăcinate şi să se ia drept adevăruri indiscutabile sentinţele magistrului. «

De la mijlocul veacului trecut, stăruie în mintea oamenilor de" cultură o sumă de prejudecăţi. Aşa se face că multă vreme s^a crezut

că pînă în secolul ai XlX-Jea nu am avut oraşe, că nu am avut o arhitectură urbană şi nici urbanism propriu nouă, că reprezentativă pentru cultura românească este numai arhitectura civilă neoclasică şi arhitectura veche bisericească, într-adevăr mult apreciată.

De aceea nu există nici o documentaţie asupra arhitecturii civile urbanei de tradiţie autentică, din secolele XVI—XVII—XVIII (şi chiar XIX) care la 1880 se găsea încă în întregime în picioare. Nici un arhitect sau pictor nu a relevat-o, nu a desenat sau fotografiat această arhitectura civila pe care toată lumea a considerat-o balcanică. Cei care proclamau oraşele româneşti drept sate mari pînă la 1848 ar fi trebuit sa tragă concluzia că şi arhitectura oraşelor era tot ţărănească, deci românească, nu balcanica. Arhitectura urbană a fost întotdeauna, şi oriunde trecerea în major a arhitecturii ţărăneşti, adaptare logica şi estetică la nevoile oraşului, atît în dimensiuni cît şi ca expresie a unei voinţe de formă şi cultură urbană. Orice ochi lipsit de prejudecăţi poate să mai vadă încă în oraşele ţărilor româneşti această arhitectură civila majoră, unitară stilistic, din Turnu Severin pfînă la Botoşani.

Este rău să nu te poţi dezbăra de prejudecăţi, dar este regretabil să nu consemnezi cu obiectivitate ceea ce este arhitectură tradiţională în jurul tău, chiar dacă eşti lipsit de sensibilitate pentru valorile ei plastice. Nu a rămas* nici o schiţă, o descriere, o analiză asupra acestei arhitecturi autentice, de o originalitate fără egal în jur, de un rafinament plastic desăvîrşit, vizibil' oricui o priveşte cu un ochi proaspăt. N-aş îndrăzni să afirm aceasta, dacă nu ar fi rămas încă în oraşe zeci de asemenea exemplare perfecte, pe care le-am fotografiat şi desenat de la 1930 pînă azi şi dintre care un sfert mai pot fi văzute încă în picioare. Dar cît de multe erau la 1880 cînd îşi începe activitatea Mincu şi şcoala neoromânească, care nici nu pomeneşte de ele şi ce stilistică unitară mai aveau încă atunci oraşele.

Strălucirea vechii arhitecturi bisericeşti, dispreţul pentru construcţia de lemn, paianta tencuită şi convingerea ca numai piatra şi cărămida pot da valoare şi monumentalitate arhitecturii, ignorarea rafinamentelor arhitecturii de lemn, deci incapabilă de a fi preluată într-o arhitectură majoră, au făcut posibil ca atîtea clădiri reprezentative pentru cultura noastră să nu fie nici măcar consemnate. Şi totuşi, meşterii ţărani şi orăşeni au continuat sa construiască după vechile canoane ale arhitecturii autentice pînă în 1916, cu o măiestrie impresionantă.

Rămîne însă o figura strălucitoare, Cristofi Cerchez, cu merite totale pentru barocul românesc, ostracizat tocmai pentru a fi proclamat existenţa şi autenticitatea arhitecturii urbane a pierioadei baroc românesc şi a celei ţărăneşti.

•

îmi permit să afirm, şi pot proba cu documente, că Bucureştiul, departe de a fi în secolele XVI—XVII—XVIII şi XIX un oraş rău construit, a fost p concentrare de armonii arhitecturale şi spaţii urbanistice la egalul oraşelor din Occident şi Orient. Călătorii străini sensibili la valorile pure îl apreciau ca al doilea oraş după Constantinopol în sud-estul european. Pavat cu parchet mare de stejar, unitar stilistic şi de o autenticitate de nedesminţit pînă în secolul al XVIII-lea, oraşul construit din lemn şi acoperit cu şindrilă era, ca şi satele noastre pînă acum 40 de ani, un adevărat muzeu de arhitectură.

în lemn, nu poate fi vorba de rău construit, ci doar de puţin rezistent, şi chiar buna sau reaua construcţie nu sînt cele care conferă locuinţelor valori arhitecturale. Din templul de lemn grecesc s-a trecut fără nici o ezitare Ia cel de marmură, din locuinţa clasicismului antic de lemn şi-a luat toată modenatura şi decorul arhitectura de piatră a Romei.

Casa ţărănească de lemn a fost rafinată timp de milenii ca să ajungă la formele şi proporţiile de azi. O analiză oricît de sumară poate dovedi această afirmaţie. Iar locuinţa urbană românească în cartierele comerciale sau rezidenţiale pînă în secolul al XlX-lea, nu a fost influenţată de nimic din construcţiile neoclasice, neogotice, neo-româneşti sau neomodeme. In secolul al XlX-lea oraşul îşi pierde unitatea lui stilistică. Eforturile pe care generaţia eroică a arhitecţilor din ultimele decenii ale secolului al XlX-lea le făceau pentru a regăsi autenticitatea arhitecturii bucureştene nu puteau să dea roade fără cunoaşterea deplină a vechii arhitecturi urbane româneşti.

Mincu, educat şi format în Occident, crescut în estetica occidentală, luase contact cu dimensiunile colosale ale arhitecturii Apusului şi cu bogatele şi rafinatele detalii ale acestei arhitecturi. Nici detalii ex-traordinare, nici dimensiuni colosale nu avea să întâlnească el în ţara in care rafinamentele şi expresivitatea arhitecturii sînt generate numai

de proporţii între registrele de umbră şi lumină, de ritm unitar în volume unitare, de simplitate şi originalitate absoluta, de predominare a [umbrei asupra suprafeţelor luminoase, deseori reduse la simple accente — stîlpii şi balustrada.

In Jocul arhitecturii de piatra şi cărămidă, care îi formase ochiul în Occident, avea sa întîlnească aici arhitectura de lemn, nerezistentă dar rafinată, totuşi neinteligibilă pentru cine a pierdut legătura la sensurile tradiţiei arhitecturale.

Armoniile arhitecturii tradiţionale i se păreau stridenţe care trebuiau îndulcite prin ornament, culoare şi smalţuri, prin profile care trebuiau îngroşate, volume care trebuiau mişcate, goluri care trebuiau variate. Repertoriul arhitecturii brîncoveneşti tenta, cum tentează şi azi pe orice arhitect. Voia să învingă — cum se mai întîmplase în Occident, în roman şi romanic, în gotic şi baroc — incompatibilitatea între arhitectura sacră şi profană, ia noi posibilă doar în stil brîncovenesc.

Arhitectura brîncovenească introdusese şi în palatele ci arcade trilobate şi ornamente copiate din repertoriul decorativ bisericesc pe volumul unitar şi ritmul arhitecturii civile tradiţionale.

Arhitectura noastră civila, urbană şi" ţărănească, era lipsită de ornamentica bisericească din totdeauna. Cînd în secolul al XVIII-lea apare şcoala de stucatură românească în arhitectura civilă, arhitectura bisericească o va împrumuta la decorul tîmplelor de zid şi la brîul faţadelor. Nici o altă transvazare dintr-una în alta nu s-a întîmplat.

Mincu şi şcoala neoromânească nu văd posibilă decît calea trasată de palatele brîncoveneşti sau de culele olteneşti. Rămînea însă deoparte arhitectura urbană cea mai autentică şi mai plină de valori arhitecturale perene, arhitectura cu pridvor închis sau deschis. •

Nu i se putea cere lui Mincu un efort de anticipaţie atît de mare, încît sa vadă în arhitectura cu registre continui de umbră sau reflex presimţirea arhitecturii moderne şi să valorifice ceea ce era atunci predominant în oraşele noastre.

La 1886, cînd Mincu terminase studiile şi se întorcea în Bucureşti, oraşul era strict limitat la şoseaua Mihai Bravu, Ştefan cel Mare, Piaţa Victoriei, şoseaua Panduri şi strada Lînăriei, deci fără cartierele insalubre dezvoltate după 1900. Nici construcţiile vechi din paiantă, din secolul al XVIII-lea, nu ajunseseră în stare de degradare şi nici con-stmcţiile noi neoclasice, atunci puţine, nu izbuteau să falsifice carac-

terul stilistic unitar al oraşului. Toate satele îşi păstraseră nealterata frumuseţea şi puritatea lor stilistică.

Zăcea însă în Mincu amintirea unor armonii plastice arhitecturale care avea sa-l chinuiască toată viaţa şi să-i dea forţa necesară să rupă cu canoanele esteticii occidentale, pentru a se consacra redescoperirii autenticităţii româneşti.

Era deci necesar ca din fragmente să încerce să recompună arhitectura românească.

Poate fi criticat Mincu, şi uneori pe bună dreptate ; nu plecase pe buna direcţie a actualizării arhitecturii româneşti. Dar afirmarea categorică a existenţei unei arhitecturi româneşti, a posibilităţii unei arhitecturi civile româneşti majore, chiar dacă nu o vedea pe cea autentica existentă în jurul lui, îl poate readuce în actualitate pe acest revoluţionar al gîndirii arhitecturale în România. Mincu nu a întrebuinţat şabloanele arhitecturii moderne din vremea lui, ci a exploatat pe cît se putea, atunci, potentele plastice ale arhitecturii tradiţionale într-o încercare de actualizare. Exemplul lui trebuie să rămînă statornic urmat de aci înainte.

•

îmbibată de poezie cum era arhitectura ţărănească, în extensiunea ei la oraş ar fi putut să-şi piardă ritmul poetic care o însufleţea. Şi erau într-adevăr multe piedici: perfecţiunea execuţiei care intervenea, ritmul care se multiplica dincolo de ceea ce cuprindea într-o privire ochiul, dispariţia liniei urcătoare a scării la etaj, tentaţia decorului şi, în sfîrşit, schimbarea de mentalitate petrecută de veacuri la orăşean. Spaţiul interior al casei ţărăneşti era armonizat la dimensiunea care trebuia să-i dea intimitate şi un spor de linişte sufletească, sa mărească dimensiunile spirituale ale ţăranului, în camera scundă cu structura aparentă a tavanului care ornamenta şi orchestra întreg spaţiul cu mobila joasă şi pereţii acoperiţi de simfoniile coloristice ale covoa-relor şi ştergarelor, ale ceramicii agăţate pe poliţă. Spaţiul ţărănesc era astfel extins imaginar la limite pe care orăşeanul cu camerele lui mari şi înalte nu le ajungea.

Ca sa ajungă la această perfectă suprapunere de scop şi mijloace» orăşeanul trebuie să caute noi acorduri între cele trei dimensiuni ale

spaţiului interior. El nu se mulţumeşte cu spaţiul intim, ci urmăreşte să dea solemnitate spaţiului interior, pe care al doreşte impresionant pentru străini şi tensionam pentru el însuşi, capabil să-i amplifice personalitatea. Astfel volumul fiecărei camere se măreşte peste necesitate, spaţiul capătă altă valoare decât Ia ţăran, din concentrat devine rarefiat, din posedat devine poscdant, cu toate consecinţele pe care acest fapt le are asupra psihicului. Şi orgoliul se poate desfăşura nestîn-jenit, susţinut de un mobilier sofisticat, prestigios.

Vatra camerei ţărăneşti, izvor al magiei îocului, monumentalul introdus In casă prin concentrarea întregii arhitecturi într-uri obiect singular care raspîndea armonia necesară intimităţii, dispare în locuinţa urbană.

Sobele construite din tuburi de ceramică puteau da căldură, dar nu şi vraja focului. Asamblate cîte două, trei şi patru, aceste tuburi înalte de orgă transformau vatra generoasă în obiect integrat mobilierului, lăsîad spaţiul interior liber de orice constrângere arhitecturală. Ca să-şi oîştige iarăşi puterile lui magice prezente în casa ţărănească, spaţiul urban trebuia sa recurgă la ajutorul decoraţiei. Şi în adevăr în secolele XVII şi XVIII arhitectura urbană :ranspune stucatura de pe faţadele casei ţărăneşti în ghirlande pe tavane şi pe pereţi, cu o virtuozitate şi înţelegere specifică a valorii decorului pe care numai meşterii persani o aveau, dar în cu totul alte sensuri şi valori plastice, pe care nu le-am mai întîlnit nicăieri în afara ţării. Şcoala românească de stucatură a lăsat numeroase capodopere, care mai pot fi întîlnite în casele orăşeneşti devenite muzee, în culele ce au mai rămas şi în multe din tavanele caselor mănăstireşti: casa mică Pârvulescu din Tîrgovişte, casa Prodan, casa Dobrescu din Ploieşti, cula din Almaju, M-rea Antim, Secu şi an numeroase tîmple de zid.

Scara intra la oraş în interior, pentru comoditate dar şi pentru a da fast spaţiului interior, cu desfăşurările ei într-una sau două rampe. Dar s-a răpit astfel spaţiului exterior elementul constructiv cel mai preţios, care singur putea sa orchestreze toate armoniile plastice ale faţadei, să dea monumentalitate şi expresie prin aranjamentul ei, prin punctele de plecare şi sosire apărate de ploaie şi de zăpadă, silind acoperişul la inflexiuni armonioase. Introducînd o notă de mişcare în volum, scara a dat în arhitectura românească rafinamente diferite în fiecare regiune. Era suprema cochetărie a arhitecturii ţărăneşti. Cuminte.

tăcută sub pridvor, devine foişor sau componentă a foişorului, ajunge la individualitate şi monumentalitate în ţara Moţilor. Cînd scara lipseşte din faţada casei ţărăneşti, aceasta trebuie să ajungă la monumentalitate prin sobrietate, prin importanţa dată parterului cu zidul plin» găurit doar de uşa care duce la scara ascunsă.

Cu toate condiţiile de concepţie şi de realizare schimbate, arhitectura urbană şi-a găsit posibilităţile de a nu pierde nimic din cuceririle arhitecturii ţărăneşti, monumentalitatea, armoniile ei numerice şi geometrice, poezia ei, puterile ei emoţionale, acţionînd direct şi persistent, expresie a noii spiritualităţi evoluate a orăşeanului şi capacitatea de a intra în rezonanţă cu clădirile din jur pentru a crea acordurile urbane, astăzi pierdute în vechile noastre oraşe. Arhitectura urbană şi-a păstrat preferinţă ţărănească pentru orientarea efortului plastic în faţada din curte, faţada sud, tema principală fiind pridvorul ţărănesc cu dimensiuni sporite. Faţada la stradă rămîne închisă, faţada secundară. în secolul al XVII-lea şi în aproape tot secolul al XVIII-lea nici un ornament pe aceste faţade, ambrazura ferestrelor în exterior şi brîul între parter şi etaj fiind socotite capabile să dea viaţă acestor faţade închise, bineînţeles supravegheate fiind de o atentă şi rafinata ritmică şi proporţie. Deseori nu lipseşte străvechea ornamentaţie ţărănească, rombul, mai mult ca semn magic aşezat deasupra sau dedesubtul ferestrei; acolo unde însă se desfăşoară o adevărată simfonie de umbre sau registru continuu de reflexe al peretelui de sticlă este faţada din curtea deschisă sau închisă a caselor şi hanurilor construite lipite de calcanele vecinilor. Dozarea luminilor în parter, care să echilibreze golul continuu al etajului susţinut de stîlpii din parter, a dat naştere la o ştiinţă a armoniilor luminoase pe care meşterul constructor a amplificat-o şi a variat-o de-a lungul a două şi poate cine ştie cîte secole. Regăsind la oraş acest instrument incomparabil al armoniilor arhitecturale, capabil să concentreze poezia şi să dea puteri sporite interacţiunii umbrei şi luminii, reflexului şi luminii diferite ale oraşului, meşterul constructor, orăşean şi el, a dat culturii româneşti cea mai cuprinzătoare poezie plastică arhitecturală, un puternic efluviu line neasemănător nici unuia din jurul ţării noastre.

ILUZIA INFLUENTEI BALCANICE

Primul contact direct cu arhitectura satelor si oraselor bulgare este derutant, chiar pentru un cercetator avizat, pentru ca tot ce vede in toate străzile indică un climat stilistic total diferi de cei al satelor şi oraşelor româneşti. Ar fi însă o greşeală să se catalogheze aceasta arhitectură drept orientală pentru că ne aflăm de fapt în faţa unei arhitecturi bizantine pure, arhitectură pe care toate popoarele din fostele provincii bizantine au moştenit-o.

Rafinamentele arhitecturii populare au ajuns tîrziu la cunoştinţa cercetătorilor de artă, datorită contrastului dintre expresia arhitecturală religioasă şi arhitectura civilă, dar şi pentru faptul ca nu toata arhitectura civilă îşi prezintă faţadele principale la stradă. Este cazul arhitecturii balcanice şi a unora orientale, care-şi rezervă deseori fantezia şi bogăţia arhitecturală pentru faţadele laterale, sau pentru cele din curtea interioară.

Surprîza cea mare în cercetarea arhitecturii civile bulgare o constituie tocmai prezenţa uneori a unei arhitecturi cu pridvoare deschise în fatadeel opuse celor de la strada, pridvoare care, datorită formelor, amintind uneori pe cele romanesti dau nastere mai multor ipoteze asupra genezei lor, care vor fi examinate mai tîrziu.

Asezate in aceeasi straveche zona a culturii lemnului, era natural ca anumite trasaturi comune sa existe intre arhitectura tarii noastre si a celorlalte ţări balcanice, şi ca evoluţia, în cursul celor trei milenii,

să ducă la diferenţe notabile ; însă trebuie să constatăm dintru început că în toată Peninsula Balcanică domneşte un duh stilistic unitar.

Oraşele şi satele balcanice prezintă o arhitectură în întregime tencuită la etaje, cu montanţii de lemn vizibili şi din piatră aparentă la parter. Tendinţa de a anima faţadele prin mişcarea volumului în principal şi prin variaţia de materiale utilizabile — piatră, lemn, tencuială, olane — este caracteristică întregii arhitecturi balcanice, diferenţiind-o de arhitectura românească, toată cu volum liniştit, unitar, fără ieşituri şi necolorată.

Oraşele româneşti n-au pierdut total sensul culorii calde a lemnului, păstrat şi amplificat în geamlîcurile nelipsite din secolele XVIII şi XIX. Pridvorul deschis, cu balustradă, cu stîlpi de lemn, se amplifică ca dimensiuni şi elemente decorative, cornişa lui devenind un adevărat registru, cînd pridvorul se închide cu geamuri. N-a fost o simplă închidere cu geamuri a pridvorului deschis, ci o nouă modalitate expresţvă, un accent puternic pus asupra unui registru. Pridvorul închis îmbogăţeşte şi lărgeşte câmpul expresiv al arhitecturii româneşti. Lungimea pridvoarelor închise româneşti nu are corespondent nicăieri în sud-estul european. Pridvoare închise nu exista în Balcani, nici ca funcţie, nici ca amploare, nici ca valoare expresivă prin decoraţie, nici ca modalitate arhitectonică. Se pot trage concluzii asupra pridvoarelor deschise la noi şi în Balcani: funcţie plastică pitorească în Balcani, monumentală în România, alfabet sumar plastic în Balcani, dezvoltat şi rafinat la noi, element de organizare spaţială expresivă la noi. Iubitori de culoare în Balcani, iubitori de alb şi gri la noi, oamenii noştri se deosebesc de cei din Balcani într-o măsură încă necercetată.

Arhitectura netencuită a putut evolua pînă la ultimul rafinament în Istambul, iar în celelalte părţi ale sud-estului european a ajuns la perfecţiune pînă în cele mai mici amănunte la crame, cămări, po-varne etc. Arhitectura tencuită din Vâlcea, Argeş, Muscel, Dîmboviţa, Prahova capătă, prin intervenţia albului tencuielii, valori luminoase pe care arhitectura de lemn aparent nu putea să le aibă, posibilităţi expresive, dozări de sentimente, nuanţări poetice, dar şi violentări ale volumului, diferenţieri puternice de umbră şi lumina. Dimpotrivă, arhitectura de lemn aparent ramîne totdeauna unitară ca volum, ca expresie coloristică într-o valoare caldă aurie, cu umbre atenuate dis-

cret, prezenţă conciliantă iară de arhitectura tencuita, explozivă. în albul ei

Deşi de la 1850 la noi a început declinul arhitecturii urbane autentice, locul fiind cîştigat de arhitectura neoclasica şi neogotica, apariţia geamlîcuiui înainte de 18Q0 a dat naştere unei expresii noi arhitecturale, care, grefata pe arhitectura veche cu pridvor deschis, a dus la exemplare cu aceleaşi valori universale la care a ajuns arhitectura balcanica după 1850, o / arta împlinită. Pentru arhitectura comerciala, putem gjndf evoluţia ei în timp; oraşele au început prin a avea o arhitectură comercială inspirata chiar din arhitectura ţărănească, locuinţa parier-etaj, amenajată ia parter pentru magazin şi ateliere, iar etajul locuit de proprietar, împărţire care se poate urmări chiar şi la începutul secolului al XX-lea. Proprietarul îşi construia pridvorul închis sau deschis al etajului la stradă, modalitate rar întîlnită în arhitectura ţărănească. De aici încep să se dezvolte formele obişnuite ale secolului al XlX-lea în arhitectura comercială, pridvorul la stradă reducîndu-se Ia un balcon cu baluştri de lemn la început, apoi cu baluştri de fontă şi în urmă cu grilaje de fier forjat.

Strada, care s-a format la noi şi în Balcani în cursul secolelor, s-a modelat progresiv cu mult bun simţ pentru spaţiu, volum şi detaliu. La fiecare pas descoperi noi perspective arhitecturale. Curba, traseul modulat, aparent neregulat, domină urbanistica noastră. Este aici, în organizaţia spaţiului urbanistic, complementul pitoresc al arhitecturii ţărăneşti româneşti, cu sensuri monumentale; în Balcani monumentalul nu este urmărit în construcţie, ci în ansamblul urbanistic. Zidurile mari şi groase de piatră ale Balcanilor unifică satul, oraşul, dau caracter monumental construcţiilor, în ele însele pitoreşti, la fel cum streaşinile largi, exagerate, monumentale, fac acelaşi lucru în faţadele în care ritmul, volumul, detaliul surprinde şi încântă dar ascunde sensuri care, prezente în toată arhitectura ţărilor balcanice, arată de fapt o unitate solistică realizata într-o vecine ce nu poate fi precizată. Dacă este foarte veche, ar fi trebuit să aibă ecouri şi la noi; dar nici urmă de influenţe balcanice în arhitectura ia stradă a satelor româneşti.

Funcţional şi corespunzător climatului, planul balcanic a ajuns la o perfecţiune care nu poate fi decît rezultatul unei rafinări milenare.

Plastica arhitecturii balcanice este realizată prin mijloacele cele mai simple, volumul fund acela care suferă inflexiuni şi fragmentări

menite să dea viaţă faţadelor. Ritmul strîns al ferestrelor este specific arhitecturii din Balcani şi nu se întîlneşte în alte ţări în expresia pe care o are aici, deşi este rezultantă a construcţiei de lemn, deşi o apropiere s-ar putea face cu ritmul ferestrelor arhitecturii de lemn gotice. Expresia atît de diferită se datoreşte mesajului diferit pe care-1 transmit, înţelegerii plastice diferite, fondului emoţional diferit pe care-1 exprimă.

Pentru omul occidental expresia arhitecturală se înfăptuieşte cu mijloace mai complexe, mai unitare. Pentru omul mediteraneean simplificarea este maximă, dar jocul de volume este şi el maxim. Pentru omul balcanic un echilibru al jocului de volume se stabilizează, fără să ajungă la unitatea.volumetrică absolută care este aceea a României.

în Balcani biruitoare a fost concepţia spaţială bizantină, spaţiul interior mărit, ca şi concepţia plastică în faţada la stradă.

SATUL ROMÂNESC

Sore deosebire de satele occidentale, mici citaţi strânse in jurul unei ie S satele româneşti sînt de mai multe tipuri determinate rLformaţia terenului pe care s-au aşezat Astfel sînt satele înşiruite de-a lungul unei ape, satele adunate de cîmpie, satele resfirate de munte. Satele occidentale sînt sate închise şi urbanistica lor este dictata de nevoia de apărare. Satele româneşti sînt deschise pentru^ ca numai codrul era singurul loc sigur de apărare împotriva atâtor zeci de năvălitori.

In satul occidental urbanistica expresivă suplinea căutările estetice din cadrul arhitecturii. Relaţia care se stabilea între clădiri şi mica piaţă cu fîntînă şi biserică, deşi întâmplătoare, era totuşi suficientă sa dea caracter şi poezie acestor sate.

Pentru că satul românesc nu căuta cu dinadinsul efecte urbanistice,^tot efortul plastic se îndrepta asupra locuinţei şi ansamblului gospodăresc. Cine urmăreşte efectele urbanistice pitoreşti nu poate să vadă realizările rafinate de arhitectură, prezente pînă la începutul secolului al XX-lea în mai toate satele româneşti.

Orice casa era afirmarea unei indelungi căutări plastice, realizare a unei concepţii arhitecturale deschise către natura ca si conceptia urbanistica a satului. Fiecare casa era o afirmare a prezentei spiritualitatii omului in natura, a sensibilitatii lui, a tendintei naturale de a face din orice obiect, din orice constructie secundara, hambar, pivnita, grajd, gard, o operă de artă.

Se năşteau astfel intre aceste case nelegate unele de altele, armonii pe care le realiza cu greu satul închis occidental.

Armonii născute din varietatea fiecărei gospodării, a fiecărei case, suplineau coeziunea plastică a satelor din alte ţări. Sate mizere, adunătură de construcţii inexpresive, nu au apărut decît după eliberarea robilor, sau acolo unde copia arhitecturii oraşelor a înlocuit arhitectura tradiţională românească din secolul al XlX-lea.

Ţăranul român, ca şi orăşeanul, au trăit pînă în secolul al XVIII-lea în plina frumuseţe arhitecturală şi urbanistică. Am apucat destule crîmpeie în satele de munte şi deal, pînă în jumătatea secolului al XX-lea, construite într-un impecabil rafinament arhitectural şi urbanistic. Ne-am învăţat astăzi să vedem în sate casele cele mai mici ,şi cele mai sărace, considerîndu-le cele mai autentice, fără să vedem şi fără să ne dăm seama că efortul ce se făcuse în casa dezvoltată dusese la o culme înţelegerea arhitecturală funciară a ţăranului român, a săteanului sau a meşterului. Biserica, mai totdeauna retrasă într-o margine de deal, avea o arhitectură cînd ostentativă ca în Maramureş, cînd redusă la posibilităţile satului, dar proporţionată şi împodobita eu o pictură de un rafinament neatins de pictura cultă a secolului al XlX-lea. Nu e cazul să vorbim despre bisericile de sat construite în secolul trecut şi nici de arhitectura ţărănească solidă din cărămidă şi cu pridvoare cu arce rotunde sau trilobate şi învelite cu ţiglă sau tablă. Casele şi bisericile autentice, cu acoperişul lor de şindrilă, trestie sau paie, diferenţiau spaţiul românesc de oricare alt spaţiu european sau sud-est european.

Casa românească se caracterizează prin : măsură, monumentalitate, clasicism, prin trecerea ornamentaţiei pe planul doi. Caracteristicile casei germane, balcanice şi celei italieneşti sînt: fantezie, preţuirea ornamentului, variaţia spaţială, pitorescul căutat.

ELEMENTE ALE ARHITECTURII

Pentru a ne pune în acord cu sensurile analizei arhitecturii civile româneşti ţărăneşti şi urbane îmi iau îngăduinţa să discut câteva din considerentele generale asupra arhitecturii, curente astăzi în toată lumea : rolul şi locul arhitecturii în peisaj, coloana şi antropomorfismul ei, valoarea umbrei şi luminii, bolta şi tavanul drept, lintoul şi arcul ca determinanţi generali ai arhitecturii. Evident, aceste consideraţiuni sînt făcute din perspectiva înţelegerii arhitecturale tradiţionale româneşti şi ca atare noţiunile de monumental şi pitoresc pot diferi jae accepţia curentă In Occident, dar nu sînt mai puţin adevărate din punct de vedere plastic. Confuzia dimensional-monumental s-a produs la noi la şocul arhitecturii occidentale, deşi nu putem spune că în Occident nu se recunoaşte şi monumentalitatea lucrărilor de artă de mică dimensiune. Dar trecerea din climatul nostru plastic în cel Occidental ar fi putut sfîrşi cu pierderea oricărei înţelegeri pentru arhitectura tradiţională, înţelegere care ar fi pierdută pentru totdeauna, dacă nu ar fi fost aceste coincidenţe de sensuri plastice în arhitectura tradiţională şi cea modernă. In numele acestei coincidenţe am căutat să pun în evidenţă felul în care poezia plastică se manifestă la noi şi acolo, felul în care legile clasicismului îşi găsesc interpretarea aici şi acolo şi aprecierea pentru valorile luminoase cantitative şi calitative, la noi şi în jurul nostru; totul ar părea privit cu părtinire dacă analizele grafice nu ar avea obiectivitatea necesara.

Masivitatea şi secţiunea limita. în arhitectura lemnului a stat întotdeauna la îndemîna arhitectului sau a meşterului ţăran să-şi obţină sensurile expresive ale arhitecturii lor prin proporţiile date elementelor componente ale structurii, oprindu-se la limitele rezistenţei, sau dimpotrivă sporind grosimile stîlpilor, consolelor şi grinzilor pentru a accentua fie aspectul aerian, fie pe cel solid, pentru a căpăta posibilităţile de mărire şi rafinare a efectelor, prin modelare accentuată şi sculpturarea elementelor susţinătoare.

Posibilităţile pe care arhitectul le are pentru modelarea spaţiului prin înălţime diferenţiată acuză direct potentele plastice poetice. Ce e plastica arhitecturii decît poezie făcută palpabilă, vizibila, măsurabilă, colorată, lumină dozată diferit, spaţiu armonic sonor, structură elocventă şi joc savant de scriere luminoasă. Variaţia dimensiunilor elementelor susţinătoare adaugă toată gama majoră, sau minoră, posibilitatea de a apăsa forte, fortisimo sau piano asupra notelor plastice dîndu-le coloratura poetică urmărită. Arhitectura românească a iubit întotdeauna dimensiunile mici pînă la limita rezistenţei posibile a secţiunilor stîlpilor, nu pentru că nu ar fi avut codrii imenşi la dispoziţie, ci conştienţi că trebuia să se menţină continuu în zona arhitecturii aeriene, aproape imateriale, aproape de imaterialitatea umbrei, care este elementul ei plastic principal.

•

Lintoul, arcul. Fiecare sistem constructiv îşi are potentele lui lirice proprii, dar nuanţele fiecărui sistem sînt infinite, cum infinite sînt nuanţele sentimentelor omeneşti. Grinda şi arcul modelează spaţii diferite, incantaţii diferite, cu semnificaţii concentrînd integritatea valorilor sufleteşti ale fiecărui neam.

Există popoare care nu au părăsit niciodată sistemul lor constructiv, conştiente că era singurul capabil să le exprime plenar.

Deşi cunoşteau toate sistemele constructive, grecii construiau în Grecia numai pe stîlpi şi grindă, pe coloană degajată sau angajată şi lintou. Aceasta încărca cu anumite potente plastice şi lirice atît spaţiul interior cît şi pe cel exterior.

La Roma, arhitecţii greci puteau construi conform preferinţelor romanilor, pe arc şi cupola, sau combinat pe arc si pfJastru, exprimând structura imperială, rigidă a latinilor. Spaţiul închis de cupolă şi perforat de arce are întotdeauna tendinţe dominatoare asupra omului. Bolţile cilindrice dau spaţiului ulterior mai puţină agresivitate, dar bolţile pe nervuri încrucişate sau tăioase creează spaţii clar definite, drum determinat perfect.

în arhitectura lintoului, tavanul care închide spaţiul este orizontal sau cu două înclinări simetrice. Spaţiul astfel determinat este tot ce poate fi mai opus spânului boltit, mai puţin sau deloc intim.

Bolta închide, apasă, te sileşte sa te concentrezi, izolează, este spaţiul în care poezia sufletului se desfăşoară fără să se piardă.

Spaţiul determinat de plafonul drept, lipsit de zonele misterioase de umbre ale spaţiului boltit, se deschide către exterior chiar şi prin ferestre mici şi rare. La orice proporţii este un spaţiu intim, receptiv la sunet, la lumini, la umbre, la desfăşurarea tuturor sentimentelor omeneşti, receptacol pentru pictură, pentru decor mural şi de plafon, de pardoseală şi de tîmplarie, cu o perfectă corespondenţă între armoniile arhitecturale interioare şi exterioare. în el oricine se simte liberat de transcendent, disponibil pentru muzică şi poezie, cufundat în plină frenezie a vieţii; dar este şi spaţiu pentru meditaţie, pe cît este spaţiul boltit apt pentru contemplaţie.

Mai plin de poezie decît spaţiul exterior, interiorul casei, palatului, al camerei, mijloceşte mai uşor decît spaţiul exterior recepţionarea legilor frumuseţii şi ale cugetului.

Spaţiul deschis, ordonat după axe clare perpendiculare, este spaţiul palatului, al arhitecturii reprezentative, din toate timpurile. în aceste două axe perpendiculare s-a concentrat toată expresia clasei diriguitoare, reprezentare imuabilă a statului, autoritatea prezentă în spaţiu lăsând un joc de mişcare prea mic poeziei. Este cazul arhitecturii de piatră.

Cînd axele capătă inflexiuni, oraşul, palatul, casele devin vii, organice, suflul poetic le animă în toate articulaţiile, semnificaţiile se diversifica, un suflu al libertăţii creatoare dă personalitate fiecărei case, fiecărei pieţe, fiecărui oraş, şi în arhitectura pieţei nici nu mai este nevoie de capodopere de expresie arhitecturală pentru ca spaţiul oraşului să devină viu şi captivant, ca de pilda în oraşele italiene mici.

Dar cînd aceasta libertate şi originalitate urbana se aplica arhitecturii lemnului, căldura materialului impregnează cu viaţă, lumină, culoare, frumos, orice realizare de arhitectură; orice ansamblu este tratat ca tot atâtea capodopere reunite într-un colocviu inteligibil, posesiv, modelator.

Arhitectura lemnului era preponderentă în Occident în evul mediu, în oraşele noastre în secolele XIII—XIV şi în satele noastre din timpuri străvechi pînă in 1940. Din fericire mai sînt încă centre istorice în oraşele europene păstrate cu evlavie şi restaurate cu parfumul lor de poezie şi de frumuseţe.

Diferenţa între Iintou şi arc este pentru noi de grad potenţial poetic. Construcţia simplă, uşoară, împlîntată aproape aerian în spaţiu, construcţia pe stîlp şi grindă de piatră sau de lemn, de la simpla celulă la suita de intercolonamente ducînd la monumental, arhitectura generată de Iintou are întotdeauna o încărcătură aprecială de poezie.

Suita de arce, pe un nivel sau două, nu a atins valori plastice decît în apeductele romane ; a fost nevoie întotdeauna de coloane angajate sau degajate, de pilaştri, pentru a face să vorbească această arhitectură de arce. Coloana şi capitelul, pilastrul sau coloana angajată, puteau singure doza expresia poetică, pe care arcul cu intradosul şi extradosul lui nu o putea împlini. Arhitectura pe Iintou liberează întreg lirismul ei la orice dimensiune, ca şi arhitectura constituită dintr-un singur arc sau o suită de arce începînd de la o dimensiune mai mare. Dimensiunea dă arhitecturii desfăşurată prin arce şi grandoare şi lirism, dar expresia ei se limitează la zonele sentimentelor colective emfatice, impunătoare, în afara zonei intime, a poeziei intime.

Din fericire sîntem în zona arhitecturii pe Iintou.

Materialele. Cărămida, ţigla, olana, vopseaua nu sînt materiale naturale şi de aceea utilizarea lor accentuează opoziţia casei faţa de natură, îndepărtează contactul poetic construcţie-natură.

Satul românesc, acoperit cu şindrilă, paie sau stuf, se valorifica altfel în peisaj decît satul săsesc, italian sau balcanic. Şindrila, stuful, paiele, mijlocesc la noi comuniunea cu natura a construcţiei, vizibilă mai mult decît oriunde în pridvoarele de lemn, în care stîlpii sînt reduşi la simple forţe vectoriale.

Că/dura vizibila şi tactilă a lemnului, maleabiiitatea lui la orice modelare, culoarea lui roşcata sau gri, au făcut dintotdeauna materialul ideai pentru construcţie, superior şi azi oricărui material sintetic.

Piatra, tot atît de suplă Ia modelaj ca şi lemnul, dar cu altă textură, are o răceala în culoare şi în aspectul ei, care o fac apta pentru accente sobre.

Durabilitatea mică în timp a lemnului, rezistenţa aproape nelimitată a pietrei, fac să fie foarte deosebite aceste materiale şi căutate pentru expresii diferite, piatra a tendinţei spre eternitate, lemnul, simbol al vieţii dar şi fibră caldă, vie. Desigur şi piatra îşi are viaţa ei, dar mai greu sesizabilă faţă de lemn, îşi are frumuseţea ei, dar îngheţată faţă de a lemnului.

Piatra primeşte lumina soarelui şi o redă crudă, lemnul încălzeşte, colorează şi îndulceşte lumina, se înscrie în umbră cu aceeaşi căldură ca şi în lumină. Piatra e mată, rugoasă şi cînd capătă luciu devine ftridentă; lemnul e cald şi mat şi lucios, te apropie, nu te respinge, plăcut la pipăit ca o blană de animal, emană căldură şi culoare, parfum, este el însuşi preţios. Lemnul a fost materialul cel mai abundent, cel mai uşor de extras şi de lucrat, era deci natural ca din primele timpuri arhitectura an lemn să se fi dezvoltat cu mult înaintea pietrei, ca formele plastice, decorul să fi fost inventate întîi în lemn şi apoi copiate în piatră.

Românii au iubit întotdeauna lemnul pentru calităţile lui, pentru intimitatea pe care o aducea în casă şi în pridvor, pentru viaţa pe care o simţeau palpitînd în el. Pe lemn şi-au clădit întreaga compoziţie arhitecturală, şi-au modelat toata suita de expresii dătătoare de seamă a aspiraţiilor şi omeniei lor, şi-au construit spaţiul în care să se simtă liniştiţi şi fericiţi în continuă comuniune cu lumea. Legile de rezistenţa ale lemnului au devenit legile lui constructive, legile structurii lui au devenit legile compoziţiei lui decorative. Nimic din ceea ce ar fi putut să fie spre lauda lemnului nu a fost lăsat deoparte. Pentru zidăria de piatra i-au fost de ajuns bolovanii de rîu şi kca sparţi.

Coloana — stilpul. Arhitectura a moştenit o serie de prejudecăţi milenare, printre care ideea canonului corpului omenesc servind de

model coloanei este discutabilă căci nu corpul omenesc, dimensiunile lui a declanşat puterea creatoare a arhitectului, care nu s-a gîndit nici un moment la el, ci sufletul omenesc, filozofia lui, structura lui pasională, posibilităţile lui poetice. Dintru început arhitectul şi-a dat seama de puterea sa de a materializa ideile an construcţiile sale, de a încorpora integral spiritualitatea unui popor transformînd în arhitectură, operă de artă expresivă, masele de piatră, de zid .şi de lemnărie.

N-avea nevoie de nici o referinţă la prezenţa corporală omenească, ci de referinţe la spiritualitatea lui. Şi-a dat seama că, variind proporţiile compoziţiei, ale elementelor de structură, ale structurii însăşi, ale decorului, avea în mînă un instrument cu care putea reprezenta orice idee, orice credinţă, orice ambiţie, oricîtă poezie. Prejudecăţi litera-turizanre au împiedicat înţelegerea exactă a arhitecturii.

Niciodată coloana nu a sugerat omul; cariatida e nepotrivită, e o degradare a coloanei; în afară de India, coloane zoomorfe nu s-au făcut. Dar stîlpul votiv putea să fi dus la şirurile de stîlpi, divinităţi chemate să se prezinte omenirii cu puterile lor, şi coloana putea să împlinească această funcţie magică pe care a împlinit-o nu numai în temple ci şi în orice altă arhitectură. Coloana n-a avut proporţiile corpului omenesc, nici în lemn, nici în piatră şi nici în preistorie, nici în antichitatea greacă.

Arhitectura trebuie privită în acelaşi timp în totalitatea ei, a concepţiei generatoare şi în elementele cu care este realizata. Este o operă de artă cu mai mari puteri expresive decît oricare alta, decît muzica chiar, este expresia integrală a oricărei arte. Coloana însăşi este coarda care a putut fi acordată la toate sentimentele, la toate ideile, cu rezonanţă Ia toate spiritualităţile, la toate sensibilităţile.

Stîlpul ţărănesc, sculptat, fasonat doar în Oltenia, Maramureş şi Bucovina, îşi are menirea lui proprie de rezonator al întregului ansamblu. Stîlpul decorat orchestrează cu aut ta discreţie armoniile ce se răspîn-desc din umbra pridvorului, încît tăieturile lui, canelurile lui fine, torsate, realizează semnul magic care dă materie umbrei şi luminii. îl cunoştea şi Brâncuşi, dar l-au cunoscut înaintea lui milioane de traci care împînzeau spaţiul sud-est carpatic. Depozitari ai sensurilor lui integrale au fost oltenii şi le-au păstrat cu dragoste şi răbdare ca nimeni alţii.

Cei ce s-au lipsit total de tăieturi şi decor, muntenii şi moţii, au utilizat stupul simplu, pătrat, ca divfzor de spaţii, simple suprafeţe acordate la poezia geometriei care făcea reţeaua armonica adaptata, pentru expresiunea cea mai exacta a spiritualităţii ce se voia exprimata.

Puţini şi-au putut închipui ca numai cu mijloace atît de simple : stîlpi — doi sau mai mulţi — o balustradă, traforata sau opaci şi un acoperiş de şindrilă se poate ajunge la expresia plastică perfectă a arhitecturii.

De aceea au complicat mijloacele expresive, au frămîntat volumul, au făcnt ritmul să cînte, urilfzînd valorile materialelor diverse, realizînd armonii, dar nepurînd descătuşa decît efecte mai palide.

Nu trebuie oare considerată expresie plastică perfectă arhitectura, care făcînd abstracţie de cantitatea şi de senzualitatea materiei, utilizînd un singur ritm, un singur element, stîlpul, o singură orizontală timi3 ritmata, balustrada, izbuteşte să descătuşeze toate sentimentele nobile ale sufletului omenesc, să scape de contradicţii, să facă vizibile aspiraţiile lui?

Cînd a vrut să cînte cît mai tare şi cît mai sus, arhitectul a inventat goticul, spiritul pur; cîntecul lui e ca o furtună sublima asupra oraşului. Ţăranul român îşi avea doina şi doinind, ceea ce a construit s-a îmbibat de poezia discretă a doinei. Ca să se exprime trebuia să găsească elementul capabil să descătuşeze magia liniştei cuprinzătoare : acesta era stîlpul. Cîte încercări vor fi fost necesare, cîte sute de generaţii l-au căutat şi nu l-au găsit, pînă când locuinţa, tot ansamblul curţii lui sa devină mediul poetic activ, sensibil lui şi vecinilor, trecătorilor, urmaşilor.

Cînd te gîndeşri că lucrul acesta se putea păstra, se putea simţi, că mediul tonifiant continuu al arhitecturii se poate pierde lipsindu-ne de fiorul artei împrăştiat pretutindeni, în orice peisaj, în orice piaţă, pe orice stradă, te întrebi dacă au dreptate cei care susţin că arhitectura este cea mai abstractă dintre arte.

•

Pridvorul. Pe toate longitudinile şi între anumite latitudini, pridvorul este prezent sub diferite forme, cu expresii plastice diferite dar cu aceeaşi funcţie: de a constitui un spaţiu intermediar între interior

şi exterior, un spaţiu arhitectural independent, capabil să utilizeze variaţiile luminii solare ca element vivificator al arhitecturii.

Orice formă elementară de pridvor este un spaţiu al tuturor posibilităţilor expresive ; doi stâlpi şi o grindă pot primi o infinitate de expresii arhitecturale prin simpla proporţionare a registrului de umbra, prin ridicarea lui de la pământ pe stîlpi sau pe zid şi modelarea stil-pilor şi a grinzii. Este cea mai raţională construcţie şi cea mai expresivă. Stîlpii ca elemente singulare, sau o repetire de elemente, pot alcătui compoziţii de sine stătătoare.

Monumentalul este esenţa plastică a pridvorului chiar limitat la o singură travee; aceasta rezultă din evidenţa structurală, din unitatea plastică a elementului de susţinere — stîlpul — întruchipare a sensului verticalităţii.

Din lemn sau din piatră, stîlpul şi coloana au dat întotdeauna nobleţe compoziţiei arhitecturale, monumentalitate, indiferent de dimensiune, prin intermediul jocurilor de proporţie; rigiditate, subtilitate sau fineţe, prin jocul grosimii sau subţirimii diametrului. Fiind raţiunea absolută a sistemelor constructive, stîlpul şi coloana sînt prezente chiar şi în construcţia compactă, detaşate, angajate sau reduse la pilastru.

Stîlpul în arhitectura ţărănească românească excelează prin subţierea lui la limita rezistenţei lemnului, determinând eleganţă structurală a pridvorului şi în acelaşi timp un alfabet specific românesc, care diferenţiază arhitectura noastră de orice altă arhitectură pe pridvor.

Modelat sau nu, stîlpul pridvorului nostru determina, prin simpla amplasare la distanţe mai mari sau mai mici, proporţii ale spaţiului intermediar, expresii ale sentimentelor care au stăpânit constructorul în momentul edificării casei; proporţiile sînt la noi totdeauna altele decît ale numărului de aur prezent în tot Occidentul, din antichitate şi pînă azi. Libertatea totală a proporţiilor caracterizează arhitectura românească atît la ţară cît şi la oraş. Arhitectura românească ajunsa la perfecţiune plastică nu a fost niciodată şi nici nu poate fi conceputa fără pridvor, fără spaţiul intermediar între interior şi exterior, fără opoziţia clară între registrul de lumină la parter şi cel superior de umbra, arhitectură aeriană ; este antipodul arhitecturii de zid sau de piatră.

Construcţiile ţărăneşti fără pridvor, cu toate meritele lor nu ajung la o mare expresivitate arhitecturală. Arhitectura românească, ţara-

ntască sau urbana, este definitorie întotdeauna în faţada plasată spre sud, indiferent de orientarea străzii

Mijloacele pentru valorificarea faţadei închise se reduc Ia ritmul şi proporţiile golurilor, briul median sau balustrada, ornamente de stuc şi pilastratura canelata, romburi deasupra şi dedesubtul ferestrelor, dinţi si liniaiuri drepte sau fin ondulate.

Pentru a avea în faţa continuu grandiosul spectacol al naturii, pentru a participa la fantasticele creaţii ale luminii veşnic schimbătoare, pentru a se menţine mereu în starea de poezie care îl face independent, care ii dă conştiinţa demnităţii umane, ţăranul ca şi orăşeanul au nevoie de pridvor, spaţiul care nu aparţine nici naturii şi nici nu-1 izolează de natură. Spaţiului acesta miraculos, omul îi dă puteri tainice acţionînd dinlăuntru asupra naturii printr-o reţea armonică de dreptunghiuri, cadre transparente ce constituie raporturi numerice, raporturi geometrice, întreaga structură matematică mentală care organizează instinctiv orice contact uman cu exteriorul. Astfel prinsă în aceasta reţea, natura devine familiară, inteligibilă, apropiată, chiar cînd se dezlănţuie duşmănoasă asupra omului. Nu mai eşti dominat de natură, ci părtaş la ea. Spaţiul pridvorului el însuşi devine un domeniu privilegiat, penumbră colorată mereu schimbătoare. Cînd e înălţat de la pămînt, însăşi perspectiva omului asupra naturii, asupra vieţii capătă nuanţe care deosebesc pe omul de munte de cel de cîmpie, pe omul spaţiilor ondulate de cel al orizonturilor infinite.

Arhitectura urbană românească autentică este produsul dezvoltării logice şi estetice a arhitecturii ţărăneşti cu pridvor.

Planul casei noastre ţărăneşti frecvent astăzi (sala şi 2 sau camere) nu străluceşte prin elocinţă.

într-un fel, detaliul este elocvent şi rezumativ pentru ansamblu. Stîlpul iradiază, prin vibraţia luminoasă a crestaturilor lui, întreaga stare sufleteasca care a dat naştere compoziţiei.

Arhitectura trebuie văzută şi înţeleasă explorind toate punctele de vedere posibile.

Prin succesiunea de spaţii şi forme văzute în mers se desfăşoară un adevărat dialog între privitor şi epoca întreagă în care s-a ridicat monumentul, se face auzit întregul lui discurs, muzica şi poezia lui.

Monumentul nu trebuie privit ca o fotografie, privelişte îngheţată, ci trebuie privit în desfăşuiarea sa spaţiala, din depărtare, din apropiere, mişc$ndu-ne în jurul lui, urmărind raporturile între plinuri şi goluri, valoarea de impact a detaliului asupra întregului. Limbajul lui special trebuie învăţat cum se învaţă alfabetul spre a putea citi cursiv nenumăratele faţete ale sufletului exprimat prin realizările arhitecturale.

Trebuie să descifrăm arhitectura lăsîndu-ne în acelaşi timp pradă magiei ei. Ce sentimente trezeşte în noi un monument de arhitectură pe care îl vedem prima oară ? Simţi iradierea puternica a unei personalităţi încă neprecizate, a unei voinţe de expresie nelămurite. Impactul vizual e deconcertant, dar pe măsură ce personalitatea monumentului se-evidenţiază, pe măsură ce se desfăşoară jocul magnific al umbrei pe volum, detaliile încep să precizeze şi structura spirituală care a prezidat concepţia arhitecturală şi mijloacele raţionale care au fost utilizate în structura monumentului. Apoi dozajul de lumină şi umbră, antagonismul dintre ele, clarifică sentimentele şi ideile care au fost încorporate în operă. Pentru a putea auzi tot ce spune monumentul, trebuie confruntate sensurile plastice ale fiecărei părţi cu celelalte, ale fiecărui punct de perspectivă cu celelalte.

Arhitectura noastră ţărănească nu are multe detalii. Se exprimă îndelung prin ansamblul ei, prin originalitatea concepţiei, prin accentul puternic pus pe umbră şi penumbră, prin delicateţea construcţiei şi a structurii balustradei, prin planul înclinat al scării, element puternic expresiv în faţadă. Volumul unitar al casei ţărăneşti nu mijloceşte multe puncte de perspectivă, dar pregnante, punînd suficient în evidenţă proporţiile cadrelor de umbră dintre stîlpii celui care le-a organizat şi le-a învestit cu toată poezia lui. ',

•

Pălimarul. Pentru a sublinia cu claritate caracterul unei compoziţii arhitecturale, la noi orizontalitatea casei ţărăneşti, elementul hotă-rîtor îl formează pălimarul, balustrada dintre parter şi etaj. închisă cu soînduri nelucrate, avînd rosturile acoperite de şipci, cu scîndură

iraforată cu fantezie 'iau simplu tencuită, balustrada casei ţărăneşti este întotdeauna linia de echilibru a compoziţiei, proporţia ei creează raportul între parter şi etaj, fineţea lucrăturii ei dă fineţe întregii arhitecturi, sobrietatea ei dă sobrietate concepţiei arhitecturale.

Este elementul care conferă monumentalitate şi plasticitate casei ţărăneşti şi urbane, devenind suprafaţa luminoasă dominantă, albă cînd este tencuită, colorată roşeat-maroniu cînd este din lemn, dantelă cînd lemnul este tare ajurat. Despărpnd cele două registre de umbră suprapuse sau cel de umbră şi lumina, balustrada este elementul decorativ suficient întregii compoziţii arhitecturale, celelalte elemente pot fi lipsite de orice vibraţie luminoasă decorativă, fie că sînt stîlpii, streaşină sau elementele de zidărie ale parterului. Chiar cînd este redusă la o simplă banchetă şi spetează, fără să mai aibă nevoie de decoraţie, fiind simplă liniatura orizontală, balustrada îşi păstrează importanţa capitală pentru întreaga compoziţie. O comparaţie cu formele ei de-a lungul veacurilor, în ţări cu totul diferite, arată înţelegerea originală a rolului decorativ, funcţional şi compoziţional al balustradei la ţăranul român. Faţă de balustradele greoaie din piatră ale arhitecturii gotice, ale Renaşterii italiene, franceze şi germane, dantela din lemn a balustradei ţărăneşti da arhitecturii româneşti aspectul aerian, diafan, neîntîlnit în nici o altă arhitectură. Faţă de arhitectura japoneză de care ne apropie atîtea corespondenţe structurale şi plastice, balustrada românească nu are nimic din rigiditatea şi structura goală a celei japoneze, împingînd diferenţierea între aceste două arhitecturi pe pridvor la limitele care le fac independente una de alta.

în orchestrarea efectelor de poetică .plastică rolul balustradei este esenţial: ea poate da transparenţa sau opacitate spaţiului intermediar, accentuînd sau slăbind intensitatea registrului de penumbră, facînd din scara la etaj accidentul care sa întrerupă o continuitate unificatoare şi mai ales creînd prin vibraţia ei' luminoasă posibilitatea pentru transformarea umbrelor în mediu poetic magic. Echilibrul între lumină şi umbră, între umbră şi umbră, se datoreşte felului în care balustrada este tratată, decorată sau ajurată, în raport cu proporţiile pe care volumul şi registrele de umbră le-au primit dintru început. Luînd asupra ei sarcina de a vibra şi decora întreaga faţadă, balustrada ţăranilor noştri a scutit arhitectura românească de profilaturile şi Hniaturile greoaie care făceau întreg alfabetul plastic al oricărei arhitecturi :

abstracţiile cu care lucrează arhitectura, încorrjorindu-se, s-au păstrat aici în toată puritatea lor, fără să fie încărcate de preţiozitatea materialelor. Un joc pur al umbrei şi luminii. Balustrada de lemn cu şipci pe rosturi, cu tablă sau traforată, este singurul element al arhitecturii româneşti care nu poate fi înlocuit cu un alt material, beton, sau plastic, fără ca întreaga compoziţie să alunece într-un spirit străin tradiţiei.

Stîlpii, planşele, acoperişul de şindrilă pot fi înlocuiţi de materialele moderne, chiar cu beneficiul actualizării tradiţiei, dar balustrada de lemn schimbată în materiale sintetice ar duce la rigiditatea caracteristică a realizărilor din deceniul al IV-Iea al secolului nostru. Căldura şi viaţa lemnului, vibraţia luminoasă a structurii lui pot şi trebuie să dea arhitecturii moderne magia cu .care arhitectura de lemn a fost încărcată dintotdeauna.

Streaşină. Am citi mult mai uşor sensurile arhitecturale încorporate oricărei clădiri dacă am şti cît de mult înseamnă micile diferenţe în centimetri ;şi milimetri în stabilirea exacta a cuprinsului expresiv al fiecărui detaliu. Diferenţa de centimetri în grosimea stîlpului, chiar unu sau doi, schimbă întreaga atmosferă a casei olteneşti faţă de cea a casei argeşene ; altă viziune plastică, alte preocupări se imprimă şi uneia şi alteia. Mărimea ferestrelor, a balustradei, înălţimea acoperişului, dau caractere diferite caselor cu dimensiuni diferite ale acestor elemente.

Orice constructor ţăran a ştiut că posedă un instrument miraculos în variaţia dimensiunilor mici şi foarte mici, instrument care îi da posibilitatea sa acorde construcţia la sensurile pe care le voia exprimate. Depărtarea de sensurile exacte ale arhitecturii tradiţionale se vede cel mai bine <în prejudecata care ne stăpâneşte şi azi: arhitectura românească ar avea streaşină largă, 1 m, 1 1/2 m> menită sa arunce apa de ploaie cît mai departe de fundaţie. Nu e singura prejudecata care ne-a depărtat de valorile arhitecturii tradiţionale. Arhitectura românească are streaşină mică, în medie 40 de cm. £ drept, impresia de streaşină largă e reală, din cauză că este în continuarea tavanului pridvorului existent, iluzia aceasta binefăcătoare de adîncime şi valoare

a spaţiului intermediar, dar ne obliga să şi reducem rolul acoperitului în unitatea volumetrică a casei. Acoperişul casei româneşti nu seamănă cu cel al casei săseşti, sau al celei balcanice, nu are rigiditatea primului şi nici greutatea celui de ai doilea.

Streaşină casei balcanice e cu adevărat larga, nu spre a împrăştia apele, ci spre a umbri peretele vertical al faţadei şi spre a da noi expresii plastice prin apariţia consolelor, deseori curbate, ornamentale prin ele înşile, înscriind ritmuri şi armonii noi, pe care românii nu le-au cunoscut niciodată.

In Balcani, aceeaşi streaşină largă la sat şi la oraş, aceeaşi concentrare urbanistica a satului şi oraşului şterge deosebirea, fundamentala la noi, -între sat şi oraş. Pentru ca acest detaliu, lărgimea streaşinei, care ar fi putut sa treacă neobservat contemplatorului subjugat de vraja arhitecturii, este extrem de important, trebuie să insistam asupra rolului în expresia arhitecturala a fiecărui detaliu an parte.

în arhitectura clasică, neoclasică şi barocă cornişa este terminaţia definitivă a acoperişului, nu suporta nici o streaşină : ei i se datoreşte integritatea, decorul şi monumentalitatea construcţiei. Streaşină aduce intimitate şi rusticitate construcţiei, dă acoperişului importanţă şi aer protector pe măsura mărimii ei, dar şi un spor de poezie cînd casa e lipsită de pridvor, mijlocitor prin excelenţă al efectelor poetice.

In arhitectura gotică, în care acoperişul joacă un rol hotărîtor, streaşină este înlocuită de aticul de piatră, acoperişul fiind retras în spatele aticului care ascunde jgheabul colector larg de piatră. De asemenea în arhitectura gotică civilă streaşină nu apare decît pe faţadele laterale, ceea ce da străzilor un caracter rece dar impunător, punînd în valoare sporita fiecare faţadă, fiecare pignon. Astfel, casa capătă o amploare la care nu s-ar fi putut aştepta dacă ar fi fost acoperită in patru ape, şi aceasta amplitudine nu poate fi împlinită decît de pridvorul continuu, de spaţiul intermediar înlocuind spaţiul total definit, al faţadei închise. Este ceea ce arhitectura românească a împlinit din plin, fără sa aibă nevoie să recurgă la ornament sau materiale preţioase. Streaşină mică a casei româneşti a dozat exact valorile de umbră ale spaţiului intermediar, fără să piardă poezia încorporată dintru început. Ca în orice lucru perfect şi în ansamblu şi în detaliu este o singură dimensiune care dă valoare şi expresie unei compoziţii arhitecturale. Nici un centimentru în plus sau în minus nu sînt toleraţi,

chiar de un ochi neavizat. Şi compoziţia nu poate fi perfecta daca fiecare element, fiecare detaliu în parte nu a ajuns la dimensiunea perfectă. Cum nimeni nu acceptă o greşeală, o disonanţă într-o melodie, într-o piesă mare sau mică de muzică, aşa nu sînt admise greşeli şi disonanţe în arhitectura mică sau mare, în casa urbană sau casa ţărănească ; casa ţărănească românească a împlinit de cele mai multe ori această perfecţiune.

Streaşină românească este de o varietate surprinzătoare: de la streaşină tencuită an continuare cu tavanul pridvorului, la streaşină închisă cu seîndură fălţuită, pîna la streaşină decorativă din consolele grinzilor închise cu un dulap lat de 30, 40 cm., participă la spaţiul deschis al registrului de umbră completând efectul plastic al compoziţiei. Colţurile streaşinei, ca şi colturile cu muchiile rotunjite ale acoperişului, sînt elemente de plastică rafinata, discrete, atît de discrete încît trebuie să ştii, ca să le poţi vedea. I se pot accepta streaşinei ţărăneşti accente, vibraţii şi ritmuri pentru că simplitatea cadraturii la pridvorul întregii compoziţii cere un coronament care să îmbogăţească plastica întregii compoziţii fără să depăşească lăţimea verificată şi acceptată de-a lungul secolelor, cea. 40 cm.

Cînd întîlnim în Suceava şi Neamţ case cu streaşini largi acoperind prispa fără stîlpi, sîniem în faţa unor case ieşite din suflul stilistic al arhitecturii româneşti. Streaşină mică face parte integrantă din armonia totală a compoziţiei casei româneşti. Elementele componente ale unei arhitecturi ajung abia după multe -secole la proporţiile care să ducă la expresia perfectă a sensurilor plastice a acestei arhitecturi. Aceasta nu înseamnă însă că evoluţia s-a încheiat, că nu mai sînt posibile expresii noi sau actualizarea celor vechi, ci că proporţiile, ritmurile, înţelegerea volumetrică tradiţională formează un cadru sigur de creştere, cu întreaga libertate creatoare a noilor generaţii.

Foişorul. Nu ştiu să fi existat în Europa spaţii festive în faţada caselor asemănătoare foişoarelor noastre. Desigur în jurul ţării noastre, în sud şi în nord, există un număr mic de case cu foişor ca urme ale unei tradiţii trace ; căci ce altceva ar putea fi, pe lîngă numărul co-vîrşitor de mare de case cu foişor al ţărilor româneşti, şi cum s-ar

putea tăgădui arhitecturii noastre ţărăneşti obsrşia tracă ? în jurul ţării noastre casele cu foişor dispar în masa majoritară a caselor 'închise, foişorul însuşi nu a mai păstrat caracterul monumental pe care îl are în arhitectura romanească, devenind un spaţiu intim de odihnă.

Prezent la noi în toate regiunile ţării şi chiar şi an casele boiereşti si palatele domneşti, 'foişorul casei cu pridvor este tot atît de răspîndit ca şi casa cu pridvor fără foişor. Apărut ca spaţiu festiv, cu scara alăturata care urcă la etaj, sau numai ca foişor scară, adăpost al scării, din care s-a dezvoltat în spaţiu independent, loc de odihna, de visare, de primire, foişorul a împărţit volumul casei în trei părţi, uneori mă-rindu-i alteori micşorîndu-i monumentalitatea. O singură dată foişorul irac a apărut în arhitectura greacă, în logia cariatidelor din templul Erechteion, bine plasat, bine echilibrat, fără să-i mărească monumentalitatea, bisă cu un evident spor de poezie. Poate că aceasta a fost şi scopul ţăranului roman and a utilizat foişorul, să sporească intimitatea spaţiului intermediar. Casa ţărănească cu pridvor continuu pe toată faţada realizează fără greş monumentalitatea cea mai accentuată pe care nu o putem regăsi in nici una din arhitecturile ţărăneşti din Europa, toate înclinate spre pitoresc. A fost o îndrăzneala deosebită să se strice unitatea perfectă a pridvorului total prin adăogarea foişorului cu scara alăturată. Nici în arhitectura chino-japoneză, indiană şi vest-europeană nu s-a încercat această rupere de ritm, de unitate volumetrică. Dar sporul de efecte plastice pe care putea să-1 aducă scara prezentă în faţadă împreună cu foişorul a ispitit întotdeauna pe ţăranul român, care i-a găsit nenumărate expresii, o prospeţime, o savoare şi o amplitudine poetică în măsură să compenseze pierderea de monumentalitate pe care fărâmiţarea volumului o aduce. Pînă la începutul secolului al XX-lea, streaşină foişorului se păstra în linia streaşinei generale, fapt care îl ţinea oarecum în unitatea volumetrică iniţială şi nu făcea din foişor un element străin, ci o simplă ieşire plastică a faţadei. Foişorul era astfel impulsul dinamic pe care şi—1 permitea pridvorul, casa ţărănească căpăta un dinamism care nu era cel al artei baroce, ci al tradiţiei noastre arhitecturale.

Dar în afară de funcţia plastica, foişorul împlinea una strict utilitara, mărirea spaţiului adăpostit, care aducea cu ea toate implicaţiile unei sporite comodităţi sufleteşti şi utile. Deseori foişorul era salonul de vară al ţăranului şi la fel al boierului, care s-a putut lipsi de

pridvorul total dar rareori de foişor. Construit din lemn, foişorul avea în casa ţărănească delicateţea şi rafinamentul întregii arhitecturi ţărăneşti ; trecut în piatră şi zidărie în casa boierească, îi conferă acesteia autenticitatea şi monumentalitatea pe care dealtfel o pierduse, prin trecerea de la construcţia de lemn la cea de zid. Foişorul casei ţărăneşti capătă în secolul al XX-Iea tendinţa de a se înălţa peste streaşină generală, devenind subiectul principal al casei, şi această tendinţă se va accentua pînă la împlinirea unui al doilea etaj, îmbogăţit cu o decoraţie din scînduri traforate, cu realizări de valoare în Valea Prahovei şi Suceava. Cu acoperişul «în trei ape sau cu fronton/ foişorul a rămas în tradiţia curată la linia streaşinei generale, păstrînd totuşi o notă de agresivitate faţă de compoziţia generală.

Ne putem întreba de ce foişorul nu a apărut nici în Italia şi nici în Germania, ca dealtfel în toată Europa; este desigur pentru faptul că schimba total sensurile arhitecturale ale voinţei de expresie a atâtor neamuri care-şi găsiseră de-a lungul secolelor afirmarea clară a făptuirii lor spirituale. Astfel originalitatea acestei soluţii arhitecturale poate sa ducă creaţia arhitecturală românească la valori universale.

Foişorul a fost abandonat în arhitectura comercială şi a hanurilor în oraşe, dar a rămas în locuinţa dezvoltată, avînd un corespondent care echilibra volumul, în sacnasiul de pe faţada opusă celei cu foişor. Acolo însă unde pridvorul devenind foarte larg, de 3—4 metri, deci un adevărat salon de primire, ca în casa Melic, foişorul dispare, locuinţa capătă aspecte apropiate de cele ale hanurilor, fără să piardă nimic din valoarea arhitecturală a compoziţiei. Arhitectura tradiţionala românească se realizează astfel cu aceleaşi valori plastice atît cu foişor cît şi fără.

OLTENIA

Nicaieri in tara noastra expresia arhitecturala a casei taranesti nu a ajuns la o varietate si o perfectiune plastica atat de mare, la rafinamente atat de sugestive, la o noblete a expresiei si o monumentalitate atat de clara, de impunatoare, la concentrari de sensuri atat de diferite in numeroasele specii ale artei de a construi, ca in Oltenia.

Din Mehedinţi în Gorj şi Vîlcea, fiecare vale a dat naştere unui şir întreg de interpretări ale arhitecturii cu pridvor pe doua registre suprapuse, diferite de la izvor pînă la vărsare, în Dunăre. Cu scara ascunsă, ca nişte fortăreţe iluzorii, cu scara pe mijlocul faţadei, monumentală, ostentativă, formind punctul central al compoziţiei arhitecturale la care participa şi acoperişul, cu scara laterală spre a lăsa neatins ritmul strîns al stîlpilor, casa gorjană este expresia unei mîndrii nestăvilite a omului sărac dar conştient de personalitatea şi de valoarea sa, ţinînd să exprime demnitatea sa umană dincolo de sărăcia mijloacelor lui. Ca valoare plastică, casa lui trebuie să rivalizeze cu a oricărui boier şi reuşeşte să le întreacă, desfăşurarea fanteziei în decoraţie are măsura celui mai perfect bun-simţ în acordarea efectului propriu fie-

carui element la cel general si in reflectarea armoniilor ansamblului în elementul structural decorat, el însuşi decor arhitectural.

Casa oltenească este sculpturală altfel inteleasa decat sculpturalitatea Parthenonului si doar Brancusi a stiut sa traga din ea sensurile abstracte înrudite ale arhitecturii si sculpturii. Este un templu închinat

omului, un cîntec cîntat pe coardele rare sau dese, ritmurile largi sau strinse ale stîlpilor cerdacului.

Acordul între poezie si ritm între proportie, lumini si umbre, intre culoare si lipsă de culoare, este posibil in aceasta intinsa, neasemuitor de întinsă varietate expresivă arhitecturală.

Nu deseori în lume, pe un teritoriu atat de mic a fost posibila obtinerea unor nenumarate si variate opere de arta in care concentrarea de sensuri, de viaţă de poezie şi de rafinamente plastice care sa le dea monumentalitatea clasica a marilor opere de arta in ciuda diferentei de dimensiuni şi mijloace.

MARAMUREŞ

înfăţişării aeriene a arhitecturii din sudul şi rasaritul Carpatilor, cu stilpi subtiri, uneori incredibili de subţiri, cu palimare traforate, cu scara puternic marcată în faţadă şi cu foişoare monumentale, arhitectura maramureşeană îi opune o nouă viziune arhitecturala Fara sa aiba niciodată tendinţa de a se ridica de la pămînt mai mult de o jumătate de metru, la antipodul casei olteneşti şi munteneşti de deal şi munte întotdeauna cu două nivele, casa maramureşeană este legată de pămînt nu numai prin aşezarea ei ci şi prin soliditatea ei, prin stîlpii groşi, fruntariile şi balustradele groase, prin acoperişul înalt învelit cu dra-niţa mare, totul făcut să dureze peste veacuri.

Deşi aşezat pe dealuri şi în munte, maramureşanul îşi construieşte casa pe teren plan sau aplatizat de el, nu utilizează denivelările pentru a cîştiga încă un cat, ca şi cum nu ar dori să privească natura de la o inalţime mai mare. O altă dispoziţie sufletească decît a munteanului din tarile romanesti, o legatura mai puternica cu pămîntul, o poezie

frusta, neschimbata de-a lungul mileniilor, determina plastica lipsita de variatii, dar atat de expresiva a casei maramureşene. Faţă de arhitec-

tura traca de campie, cu stalpii subtiri, asezata si ea la pamant, casa maramureseana realizeaza, cu stalpii ei grosi ca niste coloane, replica in lemn a templului grec în acelasi spirit monumental, cu aceeasi expresie desăvârşită, care nu poate fi dusa mai departe, plastica incheiata ca si pentru totdeauna.

Ceea ce apare inexplicabil în arhitectura maramureşeană este ataşamentul la falsa arcada descrisă de consolele puternice, care solidarizează stîlpul de fruntar prin îmbinări savante şi plastic fără reproş, realizînd din casa de lemn un bloc monolit, cum de fapt şi este casa maramureşeană. Arcade de lemn sau de piatra nu au existat în sud-es-tul european locuit de traci, tentaţia lor nu a fost resimţită decît de maramureşeni. Dar registrul continuu de umbra al pridvorului, volumul şi ritmul unitar, acoperişul, sînt ale aceleiaşi concepţii arhitecturale general româneşti.

Puterea de a se singulariza într-atît cu expresia lor arhitecturala a casei, de a fi construit monumentele cele mai perfecte ce se puteau imagina în lemn, adevărate simfonii de volume lansate în spaţiu, era dublată de o măestrie neîntîlnită în cioplirea şi încheierea lemnului, care făcuse înainte de anul 1000 din maramureşeni companii de dulgheri apreciaţi în Occident. încheietura unui stîlp cu consolele arcade au nu numai tehnica perfecta ci şi o plasticitate care înlocuieşte perfect nevoia unui capitel cioplit, sculptat, arcada determinată astfel fiind ea singură ornament şi construcţie. Nu se va găsi în Maramureş scîn-dura traforată, nici în balustradă, nici în frontoane, balustrada însăşi lipsind în cele mai multe cazuri, ceea ce îi conferă casei şi mai multă monumentalitate, cea a templului grec. De-a lungul timpului, -în era noastră, monumentalul a căpătat caractere mereu mai îndepărtate de noţiunea însăşi. Au atras diverse confuzii: monumental-dimensional, monumental-luxuriant, monumental-decoraţie în exces, monumental-joc volumetric şi sculptural, monumental-dinamic pînă la aberaţie, monu-mental-aglomerare de dimensiuni ale elementelor constructive şi ritmuri variate. Dar concentrarea de sensuri arhitecturale nu s-a exprimat niciodată mai bine decît în volum şi ritm unitar, la scara umană a templului grec, de care casa maramureşeană este atît de aproape.

Acoperişul înalt era necesar pentru a sublinia monumentalitatea casei, fără sa fie neapărat o necesitate funcţională de scurgere rapidă a apelor; în Muntenia şi Moldova, ţinuturi cu aceeaşi climă ca şi Maramureşul, acoperişul este pe jumătate înalt, pentru simple raţiuni plastice, nu funcţionale. De aceea casa maramureşeană va intra mai greu în actualitatea arhitecturală care reclama suprimarea acoperişului, fără de care arhitectura maramureşeană devine greoaie, departe de spiritul aerian al arhitecturii moderne din fier şi sticlă, ca şi de peretele pu-

ternic de beton şi pînzele subţiri. Dar ar fi o greşeală să nu se analizeze şi să se verifice virtuţiie actualizabile ale acestei arhitecturi, ducînd poate la noi expresii arhitecturale moderne. Urbanistica satului maramureşean nu ar fi de înţeles fara prezenţa dominantă a bisericii de lemn, realizarea cea mai temerară şi cea mai subtilă a arhitecturii româneşti, despre care trebuie să se vorbească separat în capitolul arhitecturii bisericeşti.

Nu se poate detecta în Maramureş nici o umbră de influenţe străine în arhitectura şi urbanistica satului, dimpotrivă, ea a influenţat ţinuturile învecinate. La noi, în afară de cîmpia ţării Moţilor şi mai puţin în ţinutul Sucevei, nu sînt reflexe ale acestei arhitecturi ajunse la perfecţiune. Nu se găseşte în Maramureş forma evoluată a hanurilor atît de răspîndite şi caracteristice în Muntenia, iar în afară de dimensiuni măi mari sau mai mici, în afară de prezenţa sau lipsa balustradei, în foişorul scară, se poate vorbi de o circumscriere a casei maramureşene în limite stilistice strînse.

Despre o arhitectură mănăstirească derivată din cea ţărănească după strălucitoarele exemple din Muntenia şi Moldova, nu poate fi vorba. Se poate să fim seduşi de libertatea compoziţională, de subtilităţile plastice şi de aspectul aerian al arhitecturii munteneşti şi moldoveneşti, dar atîta ţinută, nobleţe şi monumentalitate cu greu se mai poate găsi în altă parte decît în această nordică expresie a arhitecturii româneşti. Şi, împreună cu realizările ţărăneşti din celelalte părţi, trebuie să i se recunoască acestei arhitecturi nu numai valori universale ci şi un loc deosebit în cadrul arhitecturilor ţărăneşti europene.

ŢINUTUL CÎMPULUNGULUI

în ţinutul Cîmpulungului datina a fost să se construiască case cu două nivele, parterul din zidărie de piatră de riu, cu mortar sau fără, cu bolovanii încadraţi cu cărămidă, cum de secole se obişnuia în oraş. Etajul construit din lemn, cum se construia în toată antichitatea şi în evul mediu, trebuia să fie executat din stâlpi, grinzi şi umplutură de cărămidă sau din nuiele cu mortar de pămînt. In pridvorul deschis, oricare ar fi fost inflexiunile de modă, nu se putea construi decît cu stîlpi şi grinzi, în ritmuri mai mult sau mai puţin strînse, cu o balustradă de lemn sau de zidărie. Deci puţine şanse de a ieşi din cadrul stilistic iniţial, fie chiar de-a lungul a unor milenii, şi ceea ce vedem astăzi în ţinutul Cîmpulungului poate fi chiar înfăţişarea exactă a arhitecturii din primul mileniu. Putem urmări formele diferite, expresiile posibile pe care le-a luat arhitectura ţărănească şi urbană în ultimele două secole, pentru care avem exemplare în picioare, şi putem şu ceea ce ele ar putea deveni în viitor. ;

întreg ţinutul Argeşului, cu adevărata lui capitala Cimpulung, are ca primă expresie arhitecturală casa cu parterul închis utilizat Pentru depozite şi etajul cu pridvorul continuu, formind adevărata locuinţă. în oraşe însă parterul va fi locuit peretele primeşte deschiderile ferestrelor şi arhitectura lui se uşurează simţitor, ducinI la diferenţe notabile faţă de cea ţărănească. Arhitectura ţa rănească < Muscel are aerul sever al caselor cu parterul ^JT^ * fără ajutorul de mare plasticitate al scărn vizele m faţada, ceea

ce o deosebeşte în tatu] de arhitectura oltenească. De asemenea, lipsa stîlpilor lucraţi cu atîta fantezie în Oltenia, srîlpuJ în Argeş şi Muscel fund simplu, fără nici o crestătură şi de grosime net superioară celui oltenesc. Apar în schimb stucaturile pe faţadă şi în interior, lucru ne-întîlnit în Oltenia şi decorul dreptunghiular intrat în tencuiala balustradelor, cura şi rombul care va fi întîlnit des în arhitectura urbană.

Această sobrietate decorativă a făcut ca inflexiunile decorative ale arcadelor polilobate din paiantă, obişnuit*» Văii Prahovei în secolele XVIII şi XIX, să nu găsească ecou în Argeş, Muscel şi nici în Câmpulung şi Piteşti. Ceea ce cîştigase în monumentalitate aici arhitectura ţărănească, a fost păstrat şi dezvoltat în arhitectura urbană. Muzicalitatea casei muscelene nu are inflexiunile doinei olteneşti şi poezia ei, subtilitatea şi rafinamentul casei olteneşti. Faţă de arhitectura Văii Dîmboviţei, diferenţele de inventivitate plastică sînt chiar mai importante decît cele faţă de arhitectura oltenească. La dragostea pentru valorificări globale aeriene a arhitecturii dîmboviţene, pentru decorul trafo-rat al balustradei şi fruntariilor, arhitectura musceleană nu răspunde decît cu fastuoasele şi fermecătoarele brise-solei-uri ale arhitecturii urbane din Cîmpulung şi Piteşti, care nu îşi vor găsi replici decît într-un singur han bucureştean, hanul Avram şi în alte cîtcva hanuri din ţinutul Buzăului.

In Cîmpulung trecerea de la casa ţărănească la casa urbană se face iritai cu adăogarea camerelor atenanse, dotate invariabil cu pridvor pe parter şi etaj, spre deosebire de nucleul principal, care rămîne cu parterul închis şi cu pridvorul la etaj în faţada din curte. Cu timpul, corpul atenanselor devine tot atît de important ca şi nucleul principal, şi arhitectura lui deschisă va deveni şi a corpului principal. Acum tot efortul plastic se va concentra pe faţada unitară din curte, adevărata faţada principala. Parterul rămîne deschis, subliniat doar de o parte de balustrada de zidărie, iar pridvorul etajului la aceeaşi cornişă pe toată lungimea faţadei, se închide cu geamuri protejate de o reţea savantă pe sproţuri, menit să facă funcţie de brise-soleil, să tempereze lumina soarelui în interiorul pridvorului, devenit acum salon.

Inventivitatea constructorilor şi orgoliul proprietarilor este atît de mare, că nici un geamlîc, nici o casă nu seamănă cu alta după cum nici o casă din Cîmpulung nu seamănă cu vreuna din Piteşti. Pînă şi arhitectura comerciala din oraşele Cîmpulung, Piteşti, Curtea de Argeş se

dezvolta urmărind datele stilistice traditionale in toata bogatia lor de sensuri plastice. Hanul din Rucăr cu pridvoare deschise la parter si etaj, cu mare desfasurare de fatada, isi gaseste replica la Capulung intr-un centru comercial cu stalpii dublati, la capete, efecte neantalnite in arhitectura locuinţelor, dar pastrand aceleasi pridvoare deschise la parter si etaj si ritmul egal al casei taranesti. Ritmul egal al stalpilor nu a fost obligatoriu decît în arhitectura urbana cu pridvor inchis cu geamuri, din necesitatea constructivă; casa ţărănească marind succesiv intercolonamentul, măreşte ntmul, spre a obţine efecte de perspectivă avantajoasa care dau dimensiuni impresionante casei. Fruntarul casei muscelene este de regula tencuit, prezentînd uşoare inflexiuni la racordarea cu stilpu, care, departe de a da senzaţia unei arcaturi, închipu-lesc mai cunnd un capitel simplu la un stîlp simplu. De asemenea tencuit este şi tavanul pridvorului ca şi streaşină mică, deseori în continuare cu tavanul pridvorului, simplificînd la maximum construcţia şi obţinîndu-se un efect de plastică actuală incontestabila.

Cu originalitatea soluţiilor în arhitectura urbană tradiţională, ţinutul Argeşului şi Muscelului s-a definit în valori plastice armonioase îh oraşele Cîmpulung şi Piteşti, amplificînd ce ar putea fi arhitectură urbană în orice parte a Europei. Pînă de curînd Cîmpulungul şi Piteştii au fost adevărate muzee de arhitectură românească. Aci mai sînt încă construcţii autentice şi salvarea lor ar păstra culturii româneşti leagănul autohton de care are nevoie.

Nu am greşi repetînd mereu ce a însemnat Valea Prahovei In cultura romaneasca la începutul secolului al XlX-lea, lucru care s-a exprimat mai ales prin arhitectura.

La începutul Breazei, cînd Prahova iese din munţi, casa prahoveana avea felul ei de a se exprima direct, fără decor, doar cu un anumit rafinament de a modela scara, care urca în foişorul ce constituia suprema ei cochetărie.

încărcată cu atâta poezie cît poate aduce monumentalitatea arhitecturală ţărănească, invadate' de natura grădinii care o înconjoară, resemnată la asaltul ei, al patinei cu care vremea i-a luat strălucirea şi culoarea umbrei ,şi a varului alb, casa. bătrînească avea cuminţenia pământului, care pune în surdină şi pasiunile şi puterile tainice cu care fusese înzestrată de meşterul constructor, în secolul al XlII-lea şi cine mai ştie de cînd.

Poate din secolul al XVUI-lea, poate de la început, casa ţărăneasca ajunsese să acorde ritmurile ei, puterile ci expresive la spiritualitatea ţăranului, pe ca* o cunoşteam pînă mai ieri, la armoniile de care el avea nevoie ca a accepte şi să domine natura. Dar vremurile noi adaogă noi armonii, noi înţelesuri, o nouă căutarea amplificării puterii de expresie, o nouă poezie arhitecturii în casei erau balustrada şi cornişa.

Iar elementele care puteau să amplifice cîntul exprimat vizual al casei erau balustrada si cornisa.

Sobrietatea expresiei arhitecturale care accentua monumentalitatea casei bătrîne era şi sobrietatea elementelor constructive, a balustradei şi a stîlpului. Din opacă cum era, subliniind cu culoarea ei închisă umbra pridvorului, balustrada devine cîmpul unei vibraţii luminoase continue, abstractizate hore sau geometrii repetitive, care măresc în surdină registrul de umbră dominant al casei. Apoi grinda de tavan devine din simplă linie, registru pe jumătate important cît balustrada, traforat şi el cu variate desene.

Prinsă între aceste două registre de vibraţie luminoasă, umbra pridvorului pierde misterul tăcut pe care îl avea în simplitatea primară, dar cîştigă în intensitatea expresivă a poeziei încorporate oricărei case ţărăneşti; ale cărei armonii şi ritmuri au prezidat la concepţia şi realizarea casei din începuturi imemorabile şi nu se vor schimba pînă la dispariţia totală a ei.

Întotdeauna casa ţăranului român a fost o expresie a sufletului, dar în Valea Prahovei prioritatea acordată poeziei creşte continuu pînă la 1880.

Ca orice arhitectură de munte, casa prahoveana era construită ai două nivele, ridicată pe pivniţă. Necesitatea practică, dar mai ales nevoia de a domina natura de la înălţimea etajului, de a fi detaşat de ea şi totuşi în ea prin pridvorul nelipsit, era însă şi posibilitatea de a amplifica magia casei, şi a face cuprinzătoare pînă la limită expresia spiritualităţii ţăranului.

Vechea unitate volumetrică şi ritmică a casei ţărăneşti, care fusese monumentalitatea ei maximă, capătă un nou spaţiu menit să întărească registrul de umbră al pridvorului. Foişorul înscris în iinia streaşinei, în casa bătrînă, capătă tendinţe de înălţare, pînă ajunge să fie el însuşi un al doilea etaj. Pentru a nu îngreuna ansamblul, partea supraînălţată este traforată în exces, iar pentru recîştigarea echilibrului iniţial, stîlpii capătă un simili-capitel, de fapt două aripioare traforate.

Acestor noi elemente li se adaogă dublarea stîlpilor foişorului si a celor de margine. Astfel monumentalitatea casei creşte, decorul vibrează şi cîntă puternic, poezia casei capătă o elocinţă savanta, cuminţenia casei vechi se şterge spre a face loc unei intense vieţi arhitecturale, mai plină însă de armonii şi vibraţii luminoase complice.

Arhitectura văii se urbanizează, valea însăşi devine un şir de oraşe climaterice. Apar în această arhitectura tradiţională al doilea şi al trei

lea etaj, dar nu apare, decît foarte rar, închiderea cu geamuri a pridvorului. Epoca 1860—1900 este epoca construirii oraşelor balneare în toată ţara, epoca trecerii arhitecturii, ţărăneşti, în construcţii cu multe etaje, rezolvarea fericită de trecere în urban, care nu a fost urmărită din cauza grandilocvenţei arhitecturii neoromâneşti.

După Breaza cu hanurile ei, importanţa dezvoltării posibilităţilor plastice a decorului ajurat pe structura tradiţională şi realizarea caselor mici la stadiul de bijuterii arhitecturale, Comarnicul reprezintă efortul principal al împlinirii.

Sensurile arhitecturale româneşti, în perspectiva mişcărilor plastice care dospeau arhitectura deceniilor unu şi doi ale secolului al XX-lea nu suferă nici o modificare. Ca o presimţire a acestor noi valori arhitecturale, hanurile din Comarnic explorează în mari dimensiuni toate valenţele plastice actualizabile în viitor, cu o măsură şi un simţ al monumentalului care se verifică şi astăzi la sfîrşitul secolului al XX-lea.

Sinaia, care a cunoscut două epoci de dezvoltare bine definite, este oraşul care poate pune în valoare, în puţinele exemplare care au mai rămas, caracterul original al arhitecturii româneşti, monumentalitatea şi evoluţia ei în secolul al XlX-lea.

Prima epocă durează pînă la sosirea arhitecţilor germani şi meşterilor italieni din 1886. Este epoca în care meşterii români construiau în stilul propriu al Văii Prahovei, în cea mai autentică arhitectură românească ţărănească şi urbană. Mişcarea pentru arhitectura neoromâneasca a lui Mincu nu începuse.

Secolul al XTX-lea începe în Valea Prahovei cu apariţia gustului pentru vibraţiile luminoase ale traforurilor în balustrada şi grinda capela şi în triunghiul acoperind foişorul. Era nevoie de o îmbogăţire a expresiei severe, dar profund monumentală, a casei de străveche tradiţie. Era în spiritul secolului al XlX-lea dragostea pentru detaliul lucrat, iar fonta şi lemnul luau aspectul unei broderii ca şi spaţiul interior încărcat, lucrat, marunţit, cu catifele în falduri şi mobile greoaie şi ancombrante.

Dar de gustul încărcăturii occidentale, ţăranul român fusese scutit, iar arhitectura sa îşi păstrează unitatea şi preţiozitatea suflului aerian dintotdeauna, de-a lungul acestui secol pînă în cele trei decenii ale secolului al XX-lea.

Odată cu balustrada traforata, apare tendinţa de acuzare a foişorului, care se înalţă din ce în ce pînă ajunge să devină un al treilea nivel. Volumul unitar al casei tradiţionale nu se schimbă însă în toate clădirile din acest secol. Este tot atît de preţuită clădirea cu volum unic, dezvoltat în orizontal pe două şi trei nivele în mari dimensiuni, cum sînt hanurile din Comarnic şi unele case reprezentative din Sinaia, obţinîndu-se un spor de monumentalitate cum n-au cunoscut, în faţadele la stradă/ celelalte oraşe româneşti. Breaza, Comarnic, Sinaia, Buşteni, Predeal nu şi-au ascuns în curţi faţadele principale, ci faţada cu pridvor face front la stradă, faţadele închise fiind cele laterale şi cele din fund. Registrele de umbră şi de reflex fac totdeauna faţă la btmdă. J»8J

Este dealtfel şi dovada ca oraşele româneşti şi tîrgurile aveau în secolele XV—XVI—XVII faţadele cu pridvor la stradă şi aspectul lor era cu totul altul decît cel din secolul al XlX-lea. Cu cît se merge mai în munte, cu atît mai multe case îşi închid pridvoarele cu geam, păstrînd efectul unic în sud-estul european şi Occident, al registrelor continui cu reflex pe toată faţada. Supramălţarea foişorului, necunoscută în Oltenia, în Argeş, în Buzău şi Vrancea, a adus în mintea celor ' din secolul al XX-lea bănuiala că o influenţă străină ar fi modificat expresia caselor din Valea Prahovei. Fără, să gîndim mai adînc, noi înşine împreună cu ceilalţi arhitecţi am crezut în influenţa meşterilor castelului Peleş, neluînd seama că datele înscrise pe case erau dinainte de 1881, că traforul este în secolul al XlX-lea un lucru comun în Dîmboviţa, Prahova şi Buzău.

Dar, privind atent ansamblul castelului Peleş cu locuinţele adiacente în stil pur german, ca şi vilele făcute în acelaşi stil în Sinaia, trebuie să recunoaştem diferenţa enormă de concepţie ^arhitecturală a vechiului oraş Sinaia si cea a locuinţelor posterioare anului 1890. Ansamblul contradictoriu despre care vom vorbi ilustrează în mod peremptoriu această, constatare.

în spatele vechiului hotel din parc, la intrarea în strada care urcă la Furnica, se află suprapuse în panta unui mal două corpuri de clădire, care la prima vedere par a ii format un ansamblu. însă partea de jos cu trei nivele reprezintă cea mai pură arhitectura urbană românească cu două nivele cu registre continui de ferestre, evidente pridvoare închise cu geam, peste un parter zidit, azi sensibil modificat şi

rencuit. Balustradele celor două registre superioare sînt din lemn tra-forat căptuşite pe spate şi foişorul obişnuit, dar fără supraînălţare, este prezent şi închis şi el cu geamuri. în spatele acestei case, pe panta, sc înalţă o clădire cu acelaşi gabarit ca cea de jos, cu trei nivele construite în stilul pur german în Fachwerk. în ansamblu este o armonic generoasă, lipsită de stridenţe şi plină de poezie.

Fiecare din cele două arhitecturi sînt expresia perfecta a unui mod de a gîndi arhitectural spaţiul cu totul diferit, fiecare din ele sînt opere de arta perfect închegate,, de aceea stau împreună fără să scrâşnească.* Casa românească utilizează lemnul într-o structură cartesiană, fără să dea importanţă decisivă ornamentului şi spiritului ornamental de care este impregnată casa germană din deal. Lemnul este utilizat jos într-un respect faţă de textura *lui, deşi la dimensiuni foarte reduse, ceea ce dă un aspect fragil, aerian, dantelat şi vibrat acestei construcţii total integrată in spiritul arhitecturii ţărăneşti şi, urbane. Spaţiul intermediar funciar al casei româneşti nu a dispărut, fiind doar închis cu geamuri. Totul este feeric, poezie şi muzică fără sfîrşit, ritm şi proporţie de-săvîrşit armonizate.

Casa germană, închisă, apăsătoare, cu goluri puţine, nu izbuteşte să zdrobească casa românească pe care stă, conferindu-i acesteia nu numai recunoaşterea unei «plastici arhitecturale actuale şi perene, dar şi rafinamentul faţă de orice altă arhitectură a lemnului, inclusiv cea a ei, Fachwerk de tradiţie gotică. Lemnul este încheiat în casa germană cu grijă pentru cea mai mare soliditate, dar şi utilizat ca un material plastic care poate să ia orice curbură în spaţiile de umplutura. Rolul ornamental al lemnului, în desenele variate pe oare le realizează în spaţiile tencuite, dă casei germane poezia şi o muzică rafinată a spiritului german, exprimat -cu atîta fidelitate în gotic şi în Fachwerk.

Pentru că sînt armonii total diferite dar perfecte în acest ansamblu, am putea avea conştiinţa că orice arhitectura bună poate să convieţuiască cu alta tot atît de bună, însă hotelurile moderne de beton alăturate care puteau sa utilizeze cu un imens succes arhitectura acelei case româneşti, infirma calitatea lor sau posibilitatea ca orice arhitectură să convieţuiască cu alta într-o indiferenţă totala.

ÎNCHEIERE

Vorbind despre specificul arhitecturii româneşti contemporane, sîntem obligaţi să definim specificul gîndirii arhitecturale româneşti din începuturile ei de veacuri, sau poate de milenii, altminteri, oricînd putem să vorbim numai despre specificul cutărui sau cutărui arhitect.

Pînă acum nu am întâlnit o astfel de precizare referitoare la structura, la plastica arhitecturii româneşti, la desfăşurarea spaţiilor în plan şi în secţie, la limitele decorativismului ei, la preponderenţa umbrei asupra luminii ca mod major de expresie, Ia ritmurile şi proporţiile ei, Ia sensul propriu al proporţiei la români.

Fiecare putem spune : m-am inspirat din arhitectura veche românească, dar lucrul acesta trebuie să apară clar, vizibil fiind oricărui contemplator al operei noastre. Fireşte şi autorul şi contemplatorul trebuie să cunoască pană în amănunt şi cu toată limpezimea specificul arhitecturii noastre, însă lucrul nu e posibil fără existenţa unei documentaţii însumând sute şi mii de exemple de arhitectură autentică ţărănească şi urbană.

Putem spune : am sintetizat şi am sublimat toate aspectele arhitecturii autentice româneşti: dar cuvintele sînt prea vagi şi afirmaţia prea pretenţioasă ca să fie adevărată. Meşterul, ţăran sau orăşean, a făcut-o cu mai multă simplitate şi mai puţină preţiozitate, dar a izbutit.

Poţi cere contemplatorului să simtă „instinctiv" raportul la autenticitatea gîndirii arhitecturale româneşti, dar nu creatorului, care nu se

poate încredinţa instinctului decit doar după cunoaşterea adîncă a sensuri/or acestei arhitecturi. Specificul românesc este unul, nu se poate manifesta sub aspecte total diferite: are desigur faţete multiple, dar in unitatea unei singure cristalizări. \

Specificul unei arhitecturi naţionale înseamnă şi unitate de gîn-dire, de simţire, de concepţie plastică, de mijloace de expresie, o viziune plastica unitara, cu renunţarea la originalitatea de fiecare dimineaţa a fiecărui arhitect.

Specificul nu e un corset de reguli academice sau unionale, dar este înscrierea involuntara într-un cîmp determinat de sensibilitate, Care a fost şi rămîne puternic încorporată fiinţei neamului, aşadar comunităţi din care facem parte si noi, cei care am venit mai tîrziu.

Specificul rămîne perceptibil clar de-a lungul tuturor metamorfo-zelor stilistice universale: treeînd prin bizantin, gotic, baroc, neoromâ-nesc, gîndirea specifica arhitecturală românească a rămas vizibilă, chiar cînd construcţia era executată de meşteri străini. Nu e vorba bineînţeles de Casa de depuneri, Ateneu sau transformările lui ScMatter.

Este însă îndoielnic că se va putea realiza vreodată o arhitectură contemporană specifica românească fără o documentare completă a arhitecturii vechi autentice româneşti şi o analiză atentă a acesteia. Pînă astăzi, după ştiinţa noastră, nu s-a făcut o documentare exhaustivă asupra arhitecturii ţărăneşti şi urbane (în afară de studiile publicate de arhitecţii' Grigore Ionescu, Florea Stănculescu, Adrian Gheor-ghiu, Paul Petrescu, ş.a.) nu s-au întreprins analize stilistice, grafice şi estetice, nu s-au publicat decît studii fragmentare. în lipsa unei documentări cuprinzătoare, cîţi arhitecţi sîntem, tot atîtea păreri sînt despre specificul gîndirii arhitecturale româneşti.

Trebuie să începem cu începutul: o definire exactă a specificului arhitectural românesc, la care nu putem ajunge dac£ arhitecţii nu vor dispune de aceeaşi documentaţie exhaustivă. Odată asigurata legătura reală la rădăcinile sensurilor arhitecturale proprii neamului românesc, libertatea de creaţie şi individualitatea fiecărui arhitect nu se vor simţi stingherite pentru că necunoaşterea valorilor autentice poate frîna creaţia.

Rămînînd înglobaţi sensurilor arhitecturale universale actuale, se poate crea o arhitectură contemporană specific românească doar ca o

dezvoltare a sensurilor specifice comunităţii, integrate în viziunea plastică arhitecturală modernă.

Elemente structural decorative din vechea arhitectură românească pot fi utilizate în arhitectura nouă, fără împrumuturi din ţesături, mobile sau unelte casnice. Materialele pot fi şi ele înlocuite cu materiale sintetice, aluminiu exolat, lemn bachelizat, fără ca aceasta să prejudicieze autenticităţi arhitecturii specifice.

S-a vorbit mult de trecerea arhitecturii ţărăneşti în arhitectura majoră,, fără să se ţină seamă că această trecere se făcuse cu cîteva secole înainte, în arhitectura urbană autentică românească. Trebuie să ţinem seama în egală măsură de arhitectura autentică ţărănească şi urbană, de consonanţele ei plastice cu arhitectura modernă.

Nu ştim dacă se găsesc în arhitectura neoclasică şi baroc rezonanţe >la sensibilitatea plastică modernă, dar se găsesc cu siguranţă în gotic şi un reviriment al arhitecturii moderne poate fi aşteptat. Noi românii însă nu prea avem mare lucru cu goticul, dar avem o neasemuită comoară de arhitectură ţărănească, mai variată decît se crede şi mai bogată în sensuri plastice actuale decît se pare. Pe aceste sensuri plastice se poate închega specificitatea arhitecturii româneşti contemporane, în ciuda tuturor tentaţiilor originalităţii.. Efortul de precizare a unei arhitecturi specifice contemporane nu se poate face de unul singur, cum nici efortul de documentare şi analiză a arhitecturii autentice nu se poate face de unul singur.

Sîntem datori să lucrăm la strîngerea documentaţiei şi la analiza ei, cum se cuvine să lucrăm la perfectarea şi cizelarea arhitecturii româneşti moderne specifice, pornind de la analiza realizărilor actuale. Geniale sau greşite, toate la un loc au un sîmbure de adevăr, pe care sîntem obligaţi să-1 punem în lumină, spre a fi valorificat.

SUMAR

PREFAŢA 5
NOTA AUTORULUI 13
CUV1NT ÎNAINTE 15
„ARHITECTURA E UN FAPT LIRIC" 21
ARHITECTURA CIVILA, ARHITECTURA BISERICEASCA, ARHITECTURA LEMNULUI 29
LUMINA ROMÂNIEI 38
VALOAREA UMBREI IN ARHITECTURA CIVILA ROMANEASCA 40
VALOAREA REFLEXULUI 49
ORIGINALITATEA ARHITECTURII ROMÂNEŞTI 52
AUTENTICITATE ŞI MONUMENTALITATE IN ARHITECTURA URBANA ROMÂNEASCA 58
ILUZIA INFLUENTEI BALCANICE 68
SATUL ROMANESC 72
ELEMENTE ALE ARHITECTURII 74
OLTENIA 90
MARAMUREŞ 92
ŢINUTUL CÎMPULUNGULUI 95
VALEA PRAHOVEI 98
ÎNCHEIERE 103
ARHITECTURA ŢĂRĂNEASCA 107
ARHITECTURA URBANA 129

lector : măria cordoneanu • tehnoredactor : elena preda
apărut 1981. bun de tipar 28.11.1981. coli tipar 10.
tiparul executat sub cd. nr. ,1389 la Întreprinderea poligrafica „13 decembrie 1918' str. grigore alexandrescu nr. 89—97, bucureşti, republica socialista românia